

**DEL ARRABAL AL ESCENARIO:  
HISTORIA DEL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL EN CALI, A PARTIR  
DEL RELATO DE UN GRUPO DE ACTORES SOCIALES RELACIONADOS  
CON ESTE CAMPO CULTURAL MUSICAL**

**KATHERINE HIDALGO RODRÍGUEZ  
CATALINA RODRÍGUEZ CASTILLO**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL – PERIODISMO  
SANTIAGO DE CALI  
2005**

**DEL ARRABAL AL ESCENARIO:  
HISTORIA DEL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL EN CALI, A PARTIR  
DEL RELATO DE UN GRUPO DE ACTORES SOCIALES RELACIONADOS  
CON ESTE CAMPO CULTURAL MUSICAL**

**KATHERINE HIDALGO RODRÍGUEZ  
CATALINA RODRÍGUEZ CASTILLO**

**Trabajo de grado para optar título de Comunicador Social y Periodista**

**Director:  
JUAN MANUEL PAVIA CALDERÓN  
Comunicador Social**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE OCCIDENTE  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL – PERIODISMO  
SANTIAGO DE CALI  
2005**

Nota de aceptación:

Trabajo aprobado por el Comité de Grado  
en cumplimiento de los requisitos exigidos  
por la Universidad Autónoma de  
Occidente para acceder al título de  
Comunicador social- Periodista.

ORLANDO PUENTE

---

Jurado

DIANA MARGARITA VÁSQUEZ

---

Jurado

Santiago de Cali, 25 de noviembre de 2005

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. PROBLEMA	10
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.2 SISTEMATIZACIÓN	13
1.3 OBJETIVOS	13
1.3.1 Objetivo General	13
1.3.2 Objetivos específicos	13
1.4 JUSTIFICACIÓN	13
2. MARCOS DE REFERENCIA	20
2.1 MARCO CONTEXTUAL	20
2.1.1 Historia de Cali Siglo XX	20
2.1.2. Historia del Tango	31
2.2 MARCO TEÓRICO	50
2.2.1 Concepto de cultura	51
2.2.2 La música como objeto de estudio para la Comunicación Social	56
2.2.3 El discurso, el relato urbano y su análisis	64
2.2.4 La representación social	68
2.2.5 Acerca del relato de vida	70
2.2.6 La memoria colectiva	72
2.3 MARCO CONCEPTUAL	77
3. METODOLOGÍA	83
3.1 LA HISTORIA ORAL	83
3.2 ENFOQUE	88
3.2.1 El enfoque socio histórico y el abordaje metodológico	88
3.2.2 El Enfoque Cultural - Comunicativo:	88
3.2.3. Las Categorías Inductivas – Deductivas y el abordaje metodológico	88
3.3 OBSERVACIÓN	90
3.4 ETAPAS DEL PROYECTO	91
3.4.1 Fase exploratoria	91
3.4.2 Fase analítica	92
3.4.3 Fase interpretativa	92
4. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	93
4.1 TANGO, CULTURA Y COMUNICACIÓN	93
4.2 EL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL	96
4.3 RECONSTRUYENDO LA HISTORIA	103

4.3.1 Marino Carreño, entre el tango y el recuerdo	103
4.3.2 “El tango es la música del despecho”, Vicente Gallego	107
4.3.3 El maestro del tango salsa	111
4.3.4 Maité, la pionera del tango show en Cali	116
4.3.5 Miguel Dueñas, el señor de los tangos	119
4.3.6 Tango Vivo, la nueva generación	123
 5. EL TANGO EN CALI, DEL ARRABAL AL ESCENARIO	 130
5.1. SU INCURSIÓN EN CALI	131
5.2. LA LLEGADA DEL CINE Y LA RADIO	132
5.3. UN CONCIERTO ETERNAMENTE APLAZADO	135
5.4. EL TANGO Y EL ARRABAL	136
5.5. LA ZONA DE TOLERANCIA: BAILE, SEXO Y LICOR	137
5.6. EL MALEVAJE CALEÑO	139
5.7. EL APOGEO DEL BAILE	141
5.8. OSCAR “EL TOSCO” LA LEYENDA DE L TANGO SALSA	141
5.9. EL TANGO EN SOCIEDAD, FILMAN Y MAITÉ	143
5.10. EL VIEJO RINCÓN	145
5.11. EL FENÓMENO DE LA ESCUELA PIÁOSLA, EL TANGO COMO PEDAGOGÍA	146
5.12. MATRACA, EL ÚLTIMO RINCÓN DEL FANGO EN UN BARRIO POPULAR	148
5.13. TANGO VIVO, ÉXITO EN EL ESCENARIO	149
5.14. EL TANGO HOY	151
 7. CONCLUSIONES	 153
 BIBLIOGRAFÍA	 155

## RESUMEN

En la actualidad, las ciencias sociales han centrado su mirada en los estudios culturales, para así comprender la importancia que juega el papel de la cultura en la configuración de la sociedad. Los docentes e investigadores de la Universidad Autónoma de Occidente, Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, han venido realizando un trabajo investigativo teniendo en cuenta la importancia de los estudios culturales. Su investigación se enfoca en la Cartografía del campo cultural musical de Cali, específicamente del barrio San Antonio y Obrero. Actualmente, el grupo investigador lleva a cabo el proyecto: “Imaginarlos Urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales Matraca: Tango, Malevaje Caleño e historias del barrio Obrero.”

El siguiente trabajo es una investigación conjunta a la indagación anteriormente mencionada, que pretende aportar la historia del Tango como fenómeno cultural, ya que esta clase de música logró infundirse en un grupo social del barrio Obrero, constituyéndose como una práctica musical que cobró importancia en la historia de la ciudad. De esta manera, este trabajo se titula “Del arrabal al escenario: historia del tango como fenómeno cultural en Cali, a partir del relato de un grupo de actores sociales relacionados con este campo cultural musical”.

Esta investigación es un rastreo histórico descriptivo que ilustra los principales acontecimientos, prácticas culturales, escenarios y actores, que se identifican en la historia de esta práctica musical en la ciudad, teniendo en cuenta el relato quienes conocen y han vivido relacionados con este campo cultural musical. La importancia dada a este grupo social se refiere a la participación directa en la reconstrucción del desarrollo histórico del Tango, teniendo en cuenta sus conocimientos, experiencias, cultura y el reconocimiento de sus memorias.

De acuerdo con esta necesidad se plantea el siguiente proyecto, ya que en Cali no existe un estudio detallado que de cuenta del desarrollo histórico del Tango como fenómeno cultural. Por eso, se recurrió a la historia oral de vida de los actores sociales para que fueran estos mismos, en calidad de protagonistas, quienes reconstruyeran por medio de su relato la configuración de esta práctica musical.

Esta reconstrucción histórica aporta a la ciudad al proceso de recuperación de su memoria, y complementa el trabajo que algunas entidades han venido realizando. Por ejemplo, la sede cultural de la Cámara de Comercio con sus tertulias de Cali Viejo. Así, a lo largo de este trabajo la pregunta que se pretende resolver es:

¿Cuál es el desarrollo histórico del tango como fenómeno cultural en Cali, según los relatos de un grupo de actores sociales perteneciente a este campo cultural musical?

Con este trabajo se pudo concluir que el Tango es una expresión de la cultura de un grupo social específico que vive, siente y proyecta esta práctica musical a su vida misma. Estableciendo una relación directa entre la música y su visión del mundo, entre las experiencias propias y las historias contadas en el Tango.

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad, las ciencias sociales han centrado su mirada en los estudios culturales, para así comprender la importancia que juega el papel de la cultura en la configuración de la sociedad. Debido a que ésta “no tiene exclusivamente una fundamentación económica, ni política, también está constituida culturalmente”<sup>1</sup>. Por lo tanto, se entiende por cultura “el conjunto de significaciones en las cuales los seres humanos interpretan su existencia y orientan su acción; y la sociedad, como la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas”<sup>2</sup>. Así, la música hace parte de este conjunto de significaciones, ya que se considera como una práctica social humana que “porta sentido y contribuye a construir el sistema cultural, sin el cual ninguna sociedad podría existir”<sup>3</sup>.

Los docentes e investigadores de la Universidad Autónoma de Occidente, Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, han venido realizando un trabajo investigativo teniendo en cuenta la importancia de los estudios culturales. Su investigación se ha enfocado en la Cartografía del campo cultural musical de Cali, específicamente del barrio San Antonio y Obrero. Actualmente, el grupo investigador está efectuando el proyecto: “Imaginaros Urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales Matraca: Tango, Malevaje Caleño e historias del barrio Obrero.” Por medio de la cartografía, pretenden registrar y mapear los actores, escenarios, y productos inherentes a las prácticas musicales de los agentes involucrados en la constitución del campo cultural del barrio y la ciudad de Cali.

Para lograr dicho objetivo el referente musical es el Tango, ya que esta clase de música logró infundirse en un grupo social del barrio Obrero, constituyéndose como una práctica musical que cobró importancia en la historia de la ciudad.

Hacia los años 40, en lugares como Manizales, Medellín y Cali, el Tango fue uno de los ritmos que tuvo más apogeo entre los jóvenes de aquella época. Así por ejemplo en la capital del Valle, era común que entre las canciones de moda se tuviera en cuenta un tema del Tango. También algunos hombres comenzaron a adoptar del Lunfardo algunas palabras y para no ir más lejos, el día del eternamente aplazado concierto de Carlos Gardel, el teatro Jorge Isaacs había agotado su boletería.

---

<sup>1</sup> ARIÑO, Antonio. Sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad. Barcelona: Ariel, S.A, 1997. p. 8.

<sup>2</sup> Ibid., p. 71.

<sup>3</sup> PAVÍA, Juan y PUENTE, Orlando. Imaginaros urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales. Matraca: Tango, Malevaje caleño e historias del barrio Obrero. Santiago de Cali, 2003. p. 5.



Por esto, es relevante como aporte a la investigación realizar un rastreo histórico descriptivo que ilustre los principales acontecimientos, prácticas culturales, escenarios y actores, que se identifican en la historia de esta práctica musical en la ciudad. El siguiente proyecto pretende reconstruir la historia del tango en Cali como fenómeno cultural, teniendo en cuenta el relato de un grupo de actores sociales que conocen y han vivido relacionados con este campo cultural musical.

La importancia que merece este grupo social se refiere a la participación directa en la reconstrucción del desarrollo histórico del Tango, teniendo en cuenta sus conocimientos, experiencias, cultura y el reconocimiento de sus memorias. Ya que los actores sociales son “agentes productores de significado, usuarios de símbolos, narradores de historias con las que producen sentido e identidad. Símbolos e historias que pueden convertirse, pervertirse, subvertirse y que constituyen una dimensión o un ingrediente sustantivo de la realidad social”.<sup>4</sup>

Es significativo tener en cuenta, que esta investigación es un trabajo conjunto con el estudio realizado por los docentes Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, por lo que se hizo uso de un mismo protocolo investigativo que incluye tres categorías fundamentales: Actores, Prácticas y Escenarios. Por su parte, el diseño metodológico es un proceso de investigación exploratorio descriptivo que contó con las siguientes fases: Exploratoria, Analítica e Interpretativa.

La herramienta metodológica utilizada fue la Historia Oral de vida por medio de la entrevista a profundidad como técnica de investigación, que se efectuó a los actores seleccionados por el grupo investigador para indagar sobre su historia de vida logrando reconocer en ésta: las prácticas, los escenarios y los personajes que configuran la historia del tango en la ciudad de Cali. Finalmente, se sistematizaron las entrevistas para redactar un documento escrito que reseña la historia reconstruida por los actores sociales.

Cabe anotar, que el grupo investigador espera que este proyecto aporte a investigaciones futuras o ya realizadas para que conjuntamente se siga trabajando en pro de la recuperación de la memoria histórica de la ciudad de Santiago de Cali.

---

<sup>4</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 9.

## 1. PROBLEMA

### 1.1 PLANTEAMIENTO

En los últimos años el campo de las Ciencias Sociales asiste a un creciente interés por el análisis cultural, que corre paralelo al incremento de una demanda social de bienes y al desarrollo de las consiguientes políticas públicas. La relevancia de la dimensión cultural se aborda en temas relativos a la construcción de identidades colectivas o la configuración de las ciudades.

En el desarrollo de los estudios científicos sobre la comunicación social, el problema de lo musical en la constitución de identidades urbanas, ha merecido un gran interés relacionado al estudio de las prácticas culturales.

El fenómeno musical, como práctica social humana es “un conjunto complejo de realidades inscritas en un campo cultural, que se define como práctica y proceso comunicativos en los que intervienen actores, agentes especializados, procesos, productos y tecnologías, cuyas relaciones no han sido registradas ni interpretadas desde los estudios tradicionales mencionados”<sup>5</sup>.

Para el estudio de la comunicación las prácticas sociales como: la música, la danza, el teatro, la literatura, la poesía, el cine, son objetos de estudio, puesto que son producciones con sentido codificadas desde lenguajes que implican competencias, intercambios de productos discursivos en interacciones sociales humanas. Estas prácticas que generan “producciones” que portan sentido, contribuyen a construir el sistema cultural, sin el cual ninguna sociedad humana podría existir.

La música entra a hacer parte del estudio de las prácticas culturales, considerada como un fenómeno social que genera producciones portadoras de sentido, las cuales a su vez, construyen el sistema cultural. “La música ocurre por la voluntad humana de establecer relaciones con sí mismo con otro, con otros, que ocurre como resultado de la experiencia, conocimiento y saber humano en el entramado de los lenguajes humanos y sus prácticas rituales,... que se construye desde la práctica vital y cotidiana como experiencia mítica, cosmogónica social humana....que constituye lo humano, lo transforma, lo proyecta en el tiempo y lo materializa en el espacio....”<sup>6</sup>. Un fenómeno social digno de ser tenido en cuenta por disciplinas del conocimiento humano como las Ciencias Sociales y la Comunicación Social.

---

<sup>5</sup> PAVIA, Juan Manuel y PUENTE, Orlando. Cartografía del Campo Cultural Musical del Barrio San Antonio de Cali (1940 – 1950). Santiago de Cali, 2004. p. 5.

<sup>6</sup> Ibid., p. 4.

“La comunicación musical como fenómeno sociológico, antropológico, económico, político, estético es un filón estratégico para observar la transformación de lo urbano- industrial cuyas particularidades únicas y diversas, está dispersas en imaginarios individuales, interpersonales, grupales y colectivos susceptibles de reordenarse para ponerse en común y difundirse.”<sup>7</sup>

La música ha generado especializaciones como el estudio de la música popular y el folclore, el estudio de las formas los estilos y géneros, el estudio de los contenidos, el de las audiencias (o públicos), los mercados y las industrias, el estudio de las obras y biografías de autores (compositores), el estudio de los instrumentos y la incorporación de la técnica a la creación musical, entre otros.

“En la actualidad los enfoques para abordar estos aspectos han estado articulados a tradiciones sociológicas particularmente interesadas en la comprensión de la integración social y la construcción de identidad. Tales perspectivas atribuyen como mecanismo determinante de la integración social a las instituciones (la normatividad), la acción de grupos (el poder), la representación social (el lenguaje en algunos casos o los imaginarios colectivos en otros como procesos de mediación simbólica) o en palabras de Castells la construcción social de la legitimidad.”<sup>8</sup>

El grupo investigador de este proyecto se ha interesado por el estudio de la música popular urbana, entendiendo por ella “una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/ músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.”<sup>9</sup>

Al ya no ser la práctica musical un evento cara a cara para el habitante de las ciudades, y que nuevos géneros, estilos y audiencias han sido creados con la mediatización desde comienzos del siglo XX. (Anthony Seeger 1998). Las investigadoras estudiarán una práctica musical, el tango, no propio de su país, ni de su cultura y costumbres más arraigadas, tendrán como objeto de estudio un fenómeno musical que gracias a la mediatización incursionó en diferentes culturas y regiones del mundo, como en la ciudad de Cali.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 4.

<sup>8</sup> PAVIA, Juan Manuel. La música como objeto de estudio de la sociología. Santiago de Cali, 2005. p. 1.

<sup>9</sup> GONZALEZ R, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: La revista musical. Vol. 55, No. 195 (Ene. 2001); p. 40.

## ▪ **Antecedentes Inmediatos**

Dos docentes de la Universidad Autónoma de Occidente se unieron con el fin de realizar un estudio sobre Cartografías del Campo Cultural Musical de Cali. Actualmente, están realizando una investigación denominada “Imaginarios urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales”, ésta se desarrolla en el barrio Obrero y se basa en el fenómeno cultural del tango como práctica musical. Para el desarrollo del proyecto es necesario hacer un rastreo histórico de dicha práctica, ya que es necesario caracterizar el contexto, los escenarios, las prácticas culturales y los actores que protagonizaron la historia del Tango en la ciudad.

De acuerdo con esta necesidad se plantea el siguiente proyecto, ya que en Cali no existe un estudio detallado que de cuenta del desarrollo histórico del Tango como fenómeno cultural. Por eso, se recurrirá a la historia oral de vida de los actores sociales para que sean estos mismos, en calidad de protagonistas, los que reconstruyan por medio de su relato la configuración de esta práctica musical.

De esta manera, la presente investigación busca rastrear una historia vivida por un grupo social que hace parte de la cultura popular de la ciudad de Cali, reconociendo la importancia de sus manifestaciones y prácticas alrededor del fenómeno cultural del tango. Por eso, para el grupo investigador es importante ahondar en la historia del Tango como práctica musical, entendiendo que ésta marcó la vida de muchos personajes que protagonizaron un momento histórico imborrable en la memoria de la ciudad.

Por tanto, es importante reconocer “que no es posible explicar el comportamiento humano sin tener en cuenta que los actores sociales, además de posiciones en redes y estructuras, además de individuos racionales y maximizadores, son agentes productores de significado, usuarios de símbolos, narradores de historias con las que producen sentido e identidad. Símbolos e historias que pueden subvertirse, pervertirse, convertirse y que constituyen una dimensión o un ingrediente sustantivo de la realidad social”<sup>10</sup>.

Esta reconstrucción histórica aportará a la ciudad al proceso de recuperación de su memoria, y complementará el trabajo que algunas entidades han venido realizando. Por ejemplo, la sede cultural de la Cámara de Comercio con sus tertulias de Cali Viejo.

---

<sup>10</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 10.

De esta manera, la pregunta de investigación es la siguiente:

**¿Cuál es el desarrollo histórico del tango como fenómeno cultural en Cali, según los relatos de un grupo de actores sociales perteneciente a este campo cultural musical?**

## **1.2 SISTEMATIZACIÓN**

¿Que factores históricos influyeron en la llegada del Tango a la ciudad de Santiago de Cali?

¿Cuáles fueron los actores, escenarios y prácticas más relevantes en la historia del tango en Cali desde sus inicios hasta la actualidad?

## **1.3 OBJETIVOS**

### **1.3.1 Objetivo general**

Reconstruir la historia del Tango, desde sus inicios hasta la actualidad, como fenómeno cultural en la ciudad de Cali, a partir de los relatos de un grupo de actores sociales relacionados con este campo cultural musical.

### **1.3.2 Objetivos específicos**

- Relacionar el contexto sociocultural (ojo antes era sociopolítico) de Cali con la historia del tango en esta ciudad.
- Caracterizar las prácticas, los escenarios y los actores encontrados en el campo cultural musical.
- Resaltar la importancia de una práctica musical para contribuir en la recuperación de la memoria histórica de Cali.

## **1.4 JUSTIFICACIÓN**

El grupo de investigación en comunicaciones de la Universidad Autónoma de Occidente se propone consolidar para el Valle del Cauca un Centro de Investigación en comunicación orientado al análisis de procesos de mediación, imaginarios y representaciones sociales, manifiestos en las prácticas culturales de actores sociales que han dado sentido y han construido colectivamente su experiencia histórica. Que a partir de los resultados que se vayan obteniendo y mediante la creación y el fortalecimiento de alianzas estratégicas las comunidades discursivas se reconozcan como protagonistas de su propia historia.

Una de las líneas del grupo de investigación en comunicaciones de la universidad, llamada Comunicación sociedad y cultura, a la cual se suscribe este proyecto tiene un enfoque que concibe integrada la relación comunicación, sociedad y cultura. La línea entiende la construcción de la realidad social como un proceso que se da a partir de las interacciones entre los sujetos sociales. Tales interacciones, mediadas por el lenguaje y la historia, legitiman ciertos discursos y modelos de mundo desde donde se hacen visibles las representaciones que nos circundan, con sus problemáticas ideológicas y la necesaria contradicción que entrañan, dando cuenta, a su vez, de las prácticas culturales que le confieren sentido a la realidad aludida

El enfoque investigativo de la línea es hermenéutico y crítico puesto que posibilita la comprensión intersubjetiva de la realidad cambiante, contradictoria y diversa a la que nos abocan nuestros objetos de estudio, entre los cuales se encuentra el estudio de las prácticas comunicativas, sociales y culturales en el campo musical en la ciudad de Cali.

Dos de los proyectos inmersos en esta línea realizados por los docentes de comunicación Juan Manuel Pavía y orlando Puente y relacionados con objetos de estudio como: las prácticas comunicativas, sociales y culturales en el campo musical en la ciudad de Cali. Han servido de guía tanto conceptual como práctica para la formulación y realización de la investigación aquí planteada. Puesto que han sido una experiencia particular que se ha centrado en la relación existente entre las formas y procesos de comunicación musical y la formación de la cultura musical urbana contemporánea en dos barrios San Antonio y Obrero, de las comunas 3 y 9 de la ciudad de Cali, a partir del período de industrialización y urbanización 1940-1950. Con la propuesta metodológica de la cartografía cultural en los estudios sobre consumo cultural en Colombia.

Con la reconstrucción histórica del tango cómo fenómeno cultural en Cali, a partir de los relatos de un grupo de actores perteneciente a este campo cultural musical, se busca complementar la investigación actual de los docentes Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, “Imaginarios Urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales” con respecto al rastreo histórico de la práctica musical estudiada por ellos (Tango).

La investigación de una música popular, como lo es el tango, que hace parte del objeto de estudio del proyecto aquí planteado, justifica su estudio académico sin tener que validarla desde la música culta. Debido a la gran cantidad de tiempo y dinero invertido en esta música, a su papel forjador de identidad juvenil, la masificación mediatizada de música oral, las nuevas funciones musicales generadas por los medios audiovisuales, la universalización de la música popular afroamericana, la falta de presente de la música de concierto en general, y la aparición de los académicos-fanáticos, quienes, motivados por su experiencia

juvenil con la música popular, decidieron considerarla como su legítimo objeto de estudio.

La música como objeto de estudio tiene un problema de fondo que es la relación entre las dinámicas de organización de las estructuras sociales y la organización simbólica de las sociedades, es decir el clásico problema de la relación y mutua determinación entre infraestructura y superestructura. “En consecuencia, el objeto la música se justifica en concordancia con la necesidad de comprender y leer hoy *el tránsito de las funciones sociales del arte*, de la contemplación en el museo a la recreación en la calle o en la industria, como plantea Rubert de Ventós,<sup>11</sup> lo que conducen a ampliar los ámbitos de comprensión de lo artístico a lo socio- cultural y de lo cultural a lo comunicativo. Tal desplazamiento, o descentramiento disciplinar se aprecia claramente en las tendencias actuales de los estudios sobre la música, arte y particularmente música popular.”<sup>12</sup>

El estudio musicológico de la música popular comenzó simultáneamente en América Latina y el hemisferio norte a fines de la década de 1970 y su evolución en ambas regiones obedece a dinámicas particulares del campo musical en el contexto de los estudios de las ciencias sociales y la investigación científica. “Veinte años más tarde, esta música popular ya se ha consolidado en la musicología latinoamericana o en los estudios socio-antropológicos de la misma, como lo demuestran la realización de tres congresos interdisciplinarios sobre música popular ( La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000), la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, en los Simposios Latinoamericanos de Musicología, celebrados en Curitiba desde 1997, y en publicaciones como el *Latín American*<sup>13</sup> Music Review y la *Revista Musical Chilena*.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> De acuerdo con Rubert De Ventós tal necesidad demanda a los estudiosos de la cultura la construcción de un modelo teórico metodológico que permita entender la coherencia de la evolución del arte y la sensibilidad actuales, mostrar que se trata de dos frentes - uno más racionalista y otro más espontaneista - de una misma tendencia cuya unidad empieza a manifestarse cuando la vemos enfrentarse a la tradición puritana del arte, de la historia y de la ciencia. Un modelo en fin que incorpore el análisis de lo singular a una mirada más amplia. Para comprender una actividad artística que se sale (aparentemente) del marco o sector en que operaba, es necesaria una teoría no sólo del arte sino de los marcos o sectores mismos de un nivel general mayor que el de la actividad artística propia. Esto es desde una teoría de la cultura y la comunicación.

<sup>12</sup> PAVIA, Juan Manuel. Estudios sobre música popular y música tropical en Latinoamérica-algunas pistas. Santiago de Cali, p. 1.

<sup>14</sup> GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: La revista musical. Vol. 55, No. 195 (Ene. 2001); p. 38.

“La musicología popular en América Latina ha recorrido un camino diferente al del hemisferio norte. La diferencia está no sólo en los enfoques epistemológicos usados, derivados del estudio de realidades distintas, sino que en las características de quienes cultivan y en la función que la propia musicología cumple en nuestra sociedad. En cierto modo, el musicólogo latinoamericano desempeña lo que Gabriel Zaid (1998) llama la función social del intelectual. No sólo se trata de desarrollar la disciplina ni de ensanchar el conocimiento, sino de plasmar una visión de realidad que se constituya en espejo para que la sociedad se contemple, se critique, se comprenda.”<sup>15</sup>

▪ **¿Por qué estudiar la historia de una práctica musical?**

*“La música resume, en efecto, las victorias alcanzadas por la cultura sobre los más prosaicos elementos de nuestra vida cotidiana. Ella aligeró y ennobleció nuestras servidumbres terrestres. Por ella se encontraron milagrosamente disciplinados, idealizados, espiritualizados y transfigurados el tiempo, el espacio, la duración, el movimiento, el silencio y el ruido. Ella despertó a la materia a la vida secreta de las vibraciones que le dan un alma. Consiguió sacar de todo lo que palpa, de todo lo que choca, de todo lo que roza, una chispa de belleza. Enseñó a la piedra, a la arcilla, al hueso, al cuerno al marfil, al cristal, a la cuerda, a la piel tensa, a la madera y al metal, que estaban dotados de palabra. Les enseñó el canto y les arrancó transportes de entusiasmo, sollozos, gritos de odio y suspiros de amor”.*<sup>16</sup>

Cuatro son los elementos básicos que se destacan en los estudios musicales: los creadores (la producción) el sistema social, los consumidores o públicos y las representaciones sociales.

En las diferentes prácticas culturales que realizan los actores sociales muchas de sus interacciones son presenciadas por la música, produciendo así, numerosos relatos contruidos con base en lo musical. En América Latina y particularmente en países como Colombia, la acción simbólica sobre la que se yerguen los imaginarios de lo que somos, está articulada a las prácticas musicales.

La música como objeto de estudio de las ciencias sociales ha sido abordada como “representación social”, como “acción simbólica” o estructura de relaciones no normalizadas y como “práctica colectiva”.

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 43.

<sup>16</sup> FARMACEUR, Angel. El Placer de la música. México DF: Ed.aguilar, 1956. Citado por: PAVIA, Juan Manuel y PUENTE Orlando. Cartografía del Campo Cultural Musical del barrio San Antonio de Cali (1940 – 1950). Santiago de Cali, 2004. p. 3.



La música es fundamental para comprender lo social por la función que cumple en la ubicación temporal de la vida humana por “la importancia que tiene con respecto a una de las coordenadas sobre las que se construye la vida: el tiempo”<sup>17</sup> Es pertinente estudiar la música como sistema de representación (lenguaje) y en consecuencia como factor determinante de la construcción de identidades colectivas. Entender la importancia de la música en la comprensión de procesos civilizatorios, la modernidad y particularmente, los efectos de estos procesos históricos de desarrollo del capitalismo en los grupos sociales que se identifican como caribeños en Centro América y el Caribe.

En Colombia se conoce muy poco del reciente pasado musical urbano. Los estudios sociales existentes sobre lo musical se basan en el análisis de contenido de los textos de las obras musicales y en los artistas célebres, en el rescate de textos, partituras y obras y en el recuento nostálgico del folclore nacional. En contraste, se le ha restado importancia a quienes se apropiaron de la música para hacerla parte de su estilo de vida, convirtiéndola en una práctica social humana que configuró parte de su cultura. Por ello, es pertinente realizar una investigación que se pueda centrar en la reconstrucción histórica de una práctica musical (tango) basada en los relatos de un grupo de actores sociales relacionados con este campo musical.

En el campo de los estudios de mercado, las investigaciones desde enfoques como la etnomúsica, se ha orientado hacia la exploración del origen social y cultural de los intérpretes. Tendiendo así a apoyar la labor de producción bélico-comercial asignada por los imperios del consumo a los medios de comunicación de masas. De esta forma, se puede apreciar como los actores sociales son poco partícipes en la reconstrucción de su conocimiento, su cultura y el reconocimiento a sus memorias.

Sin embargo, la distancia que han mantenido los etnomusicólogos de fenómenos ligados a la mediatización y la cultura urbana, está siendo reforzada por la perspectiva micro del estudio etnográfico, la etnomusicología se encuentra cada vez más con la música popular y ya no puede evitar referirse a ella.

Los estudios sobre música popular en América Latina contiene dos grandes vertientes: los estudios en etnomusicología y los estudios en musicología. La confluencia de estas vertientes conformaría el nuevo campo de estudios sobre música popular en América Latina.

Dentro de los aspectos etnomusicológicos se encuentran: “la historiografía (mediatización de la tradición), la etnografía urbana y la documentación”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> QUINTERO, Angel. Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical. 2 ed. Madrid: Siglo XXI editores, 1998. p. 173.

<sup>18</sup> GONZALEZ R, Op. cit., p. 47.

Las investigaciones sobre etnografía urbana de la música popular, como la planteada aquí, corresponden por su parte a estudios sobre fenómenos musicales urbanos centrados en las temáticas de cultura urbana, el consumo musical y el uso de la música, con base en la observación y análisis de las prácticas musicales colectivo-grupales como los conciertos, las peñas, el baile, el performance, los escenarios musicales como bares, burdeles, cafés, clubes, casa, tiendas, plazas, coliseos, etc. Sin embargo hay que referirse a otro uso metodológico que hace parte de este proyecto, la historiografía documental, basada en la recopilación de información escrita, noticiosa y transcripción de relatos orales sobre: orígenes del fenómeno musical, los actores, las prácticas, los escenarios y la evolución del fenómeno cultural del tango en Cali.

Con la importancia de los estudios culturales y comunicacionales se ha hecho importante comprender los procesos de interacción, estructuración social, las relaciones de los actores en un escenario determinado y el capital simbólico que posee el hombre a través de los años y en diferente espacio y tiempo. Por lo tanto, la investigación aquí planteada busca caracterizar el contexto, los escenarios, las prácticas culturales y los actores que protagonizaron la historia del tango en la ciudad, ya que en Cali no existe un estudio histórico y descriptivo del Tango como fenómeno cultural. Además, el grupo investigador quiere dar visibilidad a una práctica cultural que se desarrolló en la ciudad y que muchos desconocen, rompiendo así, el paradigma de sólo estudiar la salsa como práctica musical desarrollada en Cali.

Este trabajo ayudará a comprender la relación existente entre sociedad y cultura. Para eso hay que partir de la tesis de que “la sociedad no tiene exclusivamente una fundamentación económica ni política, también está constituida culturalmente”<sup>19</sup>. Así pues, sin demeritar el hecho de que la cultura no agota toda la realidad social, se deduce que no existe sociedad sin cultura, ni cultura sin sociedad. Hacer la reconstrucción de la historia del tango a partir de los relatos de un grupo de actores sociales relacionados con este campo musical, es una investigación que va a satisfacer al grupo realizador, ya que se tendrá la oportunidad de trabajar con actores sociales que a través de una práctica musical en común construyeron un producto cultural para la ciudad. Pero más que eso, significa la participación activa de dichos agentes en la reconstrucción de su conocimiento y cultura.

El Tango es como una expresión inmanente a la cultura de un grupo social específico que vive, siente y proyecta esta práctica musical a su vida misma. Estableciendo una relación directa entre la música y su visión del mundo, entre las experiencias propias y las historias contadas en el Tango.

Para entender dicho entramado de relaciones es necesario conocer la constitución de los campos de producción cultural. Los cuales son considerados espacios o

---

<sup>19</sup> PAVÍA y PUENTE, Op. cit., p. 10.

lugares de una lógica y de una necesidad específica y a la vez irreductibles a las que rigen otros campos. En las sociedades no existe una totalidad integrada ni una cultura común, en cambio se crean ámbitos de la acción humana organizados, articulados a leyes específicas y regidas por una lógica particular.

Así, el grupo investigador comprenderá, a través del trabajo de investigación y vivencias propias, que “no es posible explicar el comportamiento humano sin tener en cuenta que los actores sociales, además de posiciones en redes y estructuras, además de individuos racionales y maximizadores, son agentes productores de significado, usuarios de símbolos, narradores de historias con las que producen sentido e identidad”<sup>20</sup>.

En conclusión, se puede inferir que con la realización de este proyecto se quiere aportar al trabajo investigativo en busca de la recuperación de la memoria histórica y cultural de Cali. Puesto que la “cultura musical es un producto de la práctica social expresiva y campo de producción cultural propios de los cambios del sistema simbólico de la cultura y su dinámica urbana, en el periodo en que se lleva a cabo la incorporación tecnológica - industrial, de migración rural y extranjera, de transformación histórica de la ciudad en lo material y social. Es decir en momento en que se dan las condiciones para la constitución de la ciudad moderna y la cultura urbana en Santiago de Cali, Colombia”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 9.

<sup>21</sup> PAVIA, Juan Manuel. Sobre la cartografía cultural: pistas desde los micros estudios de consumo cultural no masmediatico. Santiago de Cali, 2005. p. 16.

## **2. MARCOS DE REFERENCIA**

### **2.1 MARCO CONTEXTUAL**

#### **2.1.1 Historia de Cali siglo XX**

##### **▪ Cali: tránsito a la modernización ( 1900-1930 )**

El despegue de Cali hacia la modernización se podría decir que ocurrió entre 1910 y 1915, cuando se presentaron cambios institucionales que convirtieron la aldea en centro administrativo, militar, político y religiosos, pero, principalmente, a raíz de la llegada del Ferrocarril desde Buenaventura y su extensión a Popayán y Armenia.

Los factores que determinaron el despegue demográfico y la expansión física de Cali:

- La proliferación de sociedades comerciales y almacenes sustentada en las actividades pecuarias y agrícolas.
- El aumento de los cargos públicos y del empleo en las nuevas instituciones.
- La construcción del ferrocarril que hizo efectiva la ventaja de localización en su relación con el Océano pacífico para efectos de integración a los mercados internacionales y locales. La disminución de los costos de transporte de las importaciones, especialmente de insumos, se constituyó en una externalidad que favoreció el proceso productivo local.

En este contexto se elevaron la demanda de trabajo y los salarios relativos, que generaron corrientes inmigratorias e incrementos significativos en la tasa de crecimiento de la población. Para atender esta expansión económica y demográfica fue necesario modernizar y crear la infraestructura de los servicios públicos (acueducto, alcantarillado, recolección de basuras y aseo, teléfono).

En contraste con el siglo XIX, el crecimiento económico y demográfico durante la segunda y tercera década del siglo XX obedeció más a la tasa de crecimiento migratorio. Las decisiones de emigrar hacia Cali dependieron de las expectativas por encontrar en la ciudad mayores oportunidades urbanas mejores que las del entorno regional y rural.

En el periodo de 1910-1928 la población del municipio creció aceleradamente debido al proceso migratorio. A la tasa de crecimiento de la población municipal ( 6,03%), el incremento vegetativo contribuyó con el 2,13% mientras la inmigración aportó el 3,90%. Las fuertes corrientes inmigratorias durante este período

fortalecieron el carácter multi-étnico y multi-cultural de la ciudad debido a las variadas procedencias regionales de los inmigrantes.

La tasa de urbanización se elevó rápidamente del 52,2% en 1910 a 75,7% en 1928, es decir, a población de la cabecera creció con mayor celeridad que la población del resto.

Al ser construidos los lotes vacíos que existían en el interior del casco tradicional se produjo una densificación, acompañada de expansión física, especialmente durante el auge de la actividad constructora ( 1926-1929). Las fuertes corrientes inmigratorias no sólo densificaron la ciudad sino que también la ampliaron.

El Teatro Municipal es inaugurado en 1927, la obra del Cuartel del Batallón Pichincha se terminó en 1932, el Teatro Jorge Isaacs se terminó de construir y se inauguró el 28 de diciembre de 1931.

El 7 de enero de 1930 se congregó una manifestación nutrida principalmente con vecinos de Barrio obrero para pedir el traslado de los talleres de chipichape a un lote situado en el ángulo formado por la línea férrea a Popayán y la Avenida general Eusebio Borrero, - hoy carrera 15 con 26-.

En 1932 comenzaron a observarse algunos signos de reactivación. En el sector de la construcción aumentaron el número de licencias, el área construida y el empleo. En el sector manufacturero se incrementó el empleo en 8.9%.

#### ▪ **Mentalidades y vida cotidiana ( 1910-1930 )**

Este afán modernizante estuvo asociado, en la mentalidad del patriarcado local, al estilo tradicional de manejar las relaciones sociales, a la creación -salvo excepciones - de empresas con carácter familiar o controladas por la red de parentesco, y a la constitución de nuevos negocios bajo las mismas condiciones de seguridad de sus antiguas actividades económicas, sin asumir mayores riesgos.

La Guerra de los Mil Días en el siglo XIX en lugar de perturbar la actividad comercial, se constituyó en un impulsor importante, pues el gobierno financió la guerra con emisiones que tardaron en presionar una elevación de precios.

El 16 de Abril de 1910 Cali fue designada como capital del viejo Cauca por medio del Decreto Nacional N. 340, con el cual concluyó el movimiento separatista de caleños y vallecaucanos.

El Consejo Municipal abundó en la legislación que promovía la educación pública. En el acuerdo N. 31 de 1919 que creó el Barrio obrero, se destinó un lote de terreno de 80 x 80 mts para la construcción de una Escuela de Artes y Oficios que debería ubicarse en la parte más central del barrio.

Desde la década inicial del siglo XX se introdujo en Cali el cine mudo. Si bien comenzó como entusiasta iniciativa individual para la diversión de pocas familias que se reunían en las salas de sus casas con sus amigos para ver las proyecciones, muy pronto se dio acceso al público cobrando la entrada.

“En la segunda década del siglo, se empezó a oír música en los fonógrafos que habían empezado a llegar al país a fines del siglo XIX y comienzos del XX. La música grabada en discos de 78 rpm y su producción fonográfica, entre otras cosas, transformaría los géneros musicales, revolucionaría los gustos y los hábitos musicales, ampliaría las posibilidades de difusión musical y afectaría la función social tradicional que habían tenido los músicos en sociedad. A partir de entonces la música y el trabajo de los músicos se encontraban ante parámetros desconocidos”.<sup>22</sup>

Los discos de 78 rpm permitieron la difusión de su música en los hogares colombianos y extranjeros, pero en contrapartida lasica de cantantes mexicanos, argentinos y cubanos invadió los países latinoamericanos y por supuesto, también llegó a Cali.

Entre las décadas de los años veinte y treinta, se instalaron las primeras emisoras, en ellas se escuchaban viejas canciones como pasillos, danzas, vales, corridos y tangos y otras más recientes “Los Cisnes (pasillo), Ave de Paso (pasillo), Campirana (vals), Fúlgida Luna (danza), Lágrima (pasillo), Las Acacias (pasillo), El Zarzal (corrido), La Madre del Cordero, Pasillo Barranqueño (corrido), Ramona (vals), el Tango Ladrillo cantado por Juan Pulido, Afilador (vals), La Muchacha del Circo (tango), la Venenosa (tango), el Gaucho (tango), Barrilito (corrido), Nerón (fox), el Botecito (fox), Mañana nos casaremos (pasillo), el vals Salúd, Dinero y Amor que cantaba Juan Arvizu y, un poco más tarde, el fox Se va el tren y el tango Mil Novias de Armando Moreno.”<sup>23</sup>

A pesar de los lentos cambios en los gustos musicales, al comenzar el siglo XX ya habían desaparecido los ritmos que predominaban en las fiestas elegantes de la alta sociedad tradicional caleña durante la segunda mitad del siglo XIX ( redovas, varsovianas y vals redondo).

Los pasillos, guabinas y bambucos gozaron de gran aceptación durante el primer tercio del Siglo XX en Cali. Ritmos latinoamericanos y españoles como los corridos, vales, marchas, tangos, pasodobles y chotis; tuvieron una buena acogida.

---

<sup>22</sup> LIANO, Isabel. La música en Cali siglo XX. Santiago de Cali, 2001. p. 3.

<sup>23</sup> VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. Historia de Cali en el siglo XX. Santiago de Cali: Darío Henao Restrepo y Pacífico Abella Millán, 2001. p. 174 - 175.

Los jóvenes usaban pantalones bombachos hasta las rodillas, medias blancas largas y solo a los dieciocho años “largaban pantalón”. Los más pobres a menudo llevaban pantalones del lienzo de los sacos de azúcar “La Manuelita”, cosidos en sus casas. Los pobres de todas las edades y sexos usaban alpargatas de fique, en tanto que los “pudientes” calzaban italianos de cuero.

Para las mujeres la falda subían a la media pierna; el vestido como funda de almohada, que no permitía dar pasos largos ni subir gradas, insinuaba ya las formas femeninas; los sombreros de anchas alas, asiados al cabello de las mujeres con una larga agujeta. Entrando en los años veinte, con el alboroto del charlestón, las mujeres se cotaban el cabello a la garconne, usaban sombreros coco, llevaban vestidos livianos con pequeñas mangas que solo cubrían los hombros y caían sueltos sin cintura, solo ceñido un tanto a la cadera, hasta cubrir las rodillas donde terminaba en franjas zurcidas. Calzaba zapatos de tacón alto, con delgadas correas al tobillo.

El sentimiento de diferenciación social se profundizó y la brecha socio-espacial se amplió con la construcción de barrios elegantes para la elite enriquecida (El Peñón, Granada) y barrios para la nueva “pobresía” (Santander, Jorge Isaacs).

El afán de novedades, reprimiendo por el aislamiento regional, encontraba ahora posibilidades de realización. La sensibilidad y la liberalidad del cuerpo que pedía un mayor desenfado y celeridad de ritmo, fue construyendo un sensorio que de tiempo atrás se venía gestando en un proceso histórico, étnico y cultural. En estas condiciones no resulta extraño, que en la transición hacia la modernización, los ritmos norteamericanos fueran aprehendidos y cogidos con entusiasmo sin desplazar la música colombiana y latinoamericana.

En 1918, la prostitución crecía a lo largo del primer tercio del siglo XX asociada a las inmigraciones, al comercio del café y de los productos agrícolas movilizados por el tranvía desde juanchito hasta las estaciones del ferrocarril, la Ermita y la plaza del mercado del El Calvario. La mirada sobre la prostitución era moral y sanitaria, en tanto que las medidas que sugerían para erradicarla iban desde las multas, la cárcel, la iluminación eléctrica, hasta la expansión de la ciudad. En los comienzos de siglo existía una casa de lenocinio, “El Otro Mundo”, alejada de la ciudad. Los hombres debían hacer el recorrido a pie o a caballo desde el Puente Ortiz hasta el lugar localizado a la izquierda del camino a Vijes, en la falda del cerro. En “EL Otro Mundo” había bar, licores, músicos de las épocas y prostitutas francesas.

“También en “El Hoyo”, tres cuadras al oriente de La Ermita funcionaba una zona de prostíbulos que, en la época apodaban una zona “Los Toriles” por que allí rondaban los “Filipichines” en busca de “ganado”. En tanto que en El Vallano era conocido “El Nido del Gavilán” como prostíbulo más modesto. Según denuncia del cronista “Toribio” en su artículo “Los hijos del fango y la corrupción”, aparecido en

el número 436 del Correo del Cauca en 1908, en Piedechinche (El Calvario), contiguo a la carnicería, proliferaba la “Vida Alegre”, el licor, el pillaje y la prostitución”.<sup>24</sup>

En 1918 los vecinos se quejaban del crecimiento de la prostitución a lo largo de la avenida Uribe Uribe (carrera 1a), en el sector aledaño a la estación del Ferrocarril, y pedían que en virtud del artículo 14 de la ordenanza No. 35 de 1915 se señalara *un barrio especial para sacar a esas mujeres escandalosas de los barrios centrales y evitar así la infección corruptora de esa gente sin moral y honor.*

El Acuerdo No 9 del 11 de Junio de 1918 reglamentaba la prostitución en Cali. Establecía que “toda mujer que se haya entregado o se entregue notoriamente a la prostitución sería considerada como “mujer pública” y debía ser matriculada como tal ya sea a petición suya, ya de oficio. Tenían que inscribirse en un libro especial destinado al efecto consignando el nombre, el apellido, la edad, el lugar de nacimiento y la profesión anterior. Se someterían semanalmente a un examen médico en la oficina creada para este fin y sólo podrían habitar la zona comprendida de la carrera 12 hacia el sur en toda su extensión (en el sitio que hoy se le conoce como “la olla”).<sup>25</sup> Por medio del artículo 7 se creó la Clínica de Enfermedades Venéreas con consultorios, botica, un médico jefe, un practicante, un asistente y cuatro empleadas de servicio.

La cercanía de la nueva Galería a la plaza de mercado El Calvario (carrera 9 a 10), donde confluían campesinos del “bajo mundo”, inmigrantes pobres, en busca de oportunidades y hotelitos de “mala muerte”, provocó un rápido deterioro social y físico de la zona limitada en el acuerdo anterior, el Concejo de Cali, “por medio del Acuerdo No 11 de 1931, estableció una “Zona de Tolerancia” menos deprimida, tal vez para usuarios de mejor condición social, entre las carreras 9 y 16 y las calles 14 y 17, que se fue ampliando hasta la calle 20 y permaneció hasta la década de los años 60, cuando fue prohibida por el consejo”. (Vásquez, 2001).

#### ▪ **Apogeo industrial en la vieja ciudad ( 1933-1955)**

Cuando llegó el ferrocarril a Cali (1915), en los barrios San Pedro, La Merced, San Francisco, El Carmen y La Ermita, los más cercanos al parque Caicedo, vivían las altas clases sociales: comerciantes, ganaderos, elites políticas, jerarquías militares, religiosas y profesionales, ligados entre sí por relaciones de parentesco, negocios y amistad. En San Nicolás, San Juan de Dios, El Calvario, El hoyo y El Obrero, el Matadero viejo, más alejados del Parque Caicedo, vivían los artesanos, peones, pulperos de barrio. Santa Rosa y San Antonio eran barrios populares de sectores medios de la sociedad caleña.

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 177.

<sup>25</sup> Ibid., p. 179.



Desde 1915 hasta 1933 se presentó una activa construcción (1925- 1929) aunque luego (1929-1932) vino la crisis. Se crearon barrios nuevos hacia el occidente, se fundó el Peñón (1920); en el norte, en la margen izquierda del río Cali, se construyó Granada (1922); en el sur, alejado de la ciudad se realizó la urbanización del barrio San Fernando (1927), se fue conformando Alameda (1929), se pobló La Chanca hoy denominado San Cayetano y Libertadores, y Santa Rosa se extendió al sur donde se llamó la Sardinera; en el centro, como extensión de El Calvario al sureste, se formó el barrio San Pascual (1926) que luego se le denominó Fray Damian González, y se fueron poblando los terrenos de San Bosco (1932-1933). Al oriente de la línea férrea se fundaron los barrios Santander (1919 1920), Jorge Isaacs (1923) y Benjamín Herrera (1928).

En 1933 aparecieron las primeras manifestaciones de la reactivación: el área construida aumentó en 2705%, el empleo en la construcción se incrementó en 2302% y el número de viviendas acumuladas creció en 704%. El sector manufacturero también recobró su dinamismo: mientras en 1932 el empleo industrial aumentó en 8.82%, en 1933 el incremento fue de 23.7%.

En el periodo de la reactivación económica y la primera fase del auge industrial (1934 – 1951) se crearon nuevos barrios en Cali. La ciudad continuó extendiéndose en el norte con barrios para las clases económicamente altas como: Versalles (1935), Centenario (1936), Juanambú (1937), Santa Mónica, Santa Teresita (1940), Campiña (1940), San Vicente (1945). En el occidente, en las laderas, se creó el barrio Nacional en terrenos de la Curia que luego adjudicó (1934-1935); Terrón Colorado como invasión (1942); Bellavista (1942) y el Mortiñal (1950).

“Al sur sobre empinados cerros contiguos a “Isabel Pérez” donde existían minas de carbón explotadas desde los años iniciales del ferrocarril cuyas locomotoras utilizaban este mineral, se fue conformando el barrio Siloé-Belén, pero se pobló rápidamente a raíz de la ola inmigratoria atraída por la industrialización (1937-1940)”.<sup>26</sup> “La Playa” en el extremo sur de la ciudad, se consolidó y pobló como barrio popular (1950) y el barrio Caldas. Para clases sociales de altos ingresos se crearon en el sur: Miraflores (1945), Santa Isabel, San Fernando Nuevo, El Hipódromo (1950) y la primera etapa del Cedro.

En el oriente surgieron barrios populares como Breña, Junín, Belalcázar (1936), El Porvenir (1936), Guayaquil (1945), Municipal (1949), Saavedra, Galindo (1942), Villanueva, Eduardo Santos, Villacolombia (1950), Primitivo Crespo (1951) y Chapinero (1950).

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 205.

El periodo de rápida industrialización (1944-1955) se produjeron varios fenómenos importantes: cambios en la estructura industrial, cambios tecnológicos intensivos en capital que elevaron la productividad del trabajo, aceleración de la inmigración, nueva localización industrial (centro de la ciudad), cambios en la cultura y la mentalidad de la población, intensificación de la invasión de tierras para uso residencial y expansión de la ciudad hacia el oriente.

De 1933 a 1958 la población del Municipio de Cali aumentó 5.12 veces, la participación del crecimiento 5.12 veces, la participación del crecimiento inmigratorio en la población se elevó rápidamente 6.56 veces, en tanto que el área ocupada de la cabecera aumentó 6.27 veces.

En los años cuarentas el cine mejicano que reflejaba los conflictos sociales y las festividades de los pobres en las “vecindades”, los dramas amorosos pero de final feliz, los problemas entre un patrón injusto y el obrero o empleado, los desplantes de la valentía machista y las ilusiones de los mejicanos de los sectores populares, tuvieron una exitosa acogida en las clases pobres de Cali. Pero sobre todo, ese cine estableció unas reglas para el baile adoptado en la ciudad: María Antonieta Pons, Nipón Sevilla, Germán Valdes “Tin Tan”, Kilo Mendive, la Tongolele, Adalberto Martínez “resortes”, “Clavillazo”. Incluso antes de los años cuarenta se comenzaron a escuchar en Cali las voces mejicanas de Jorge Negrete, Lupita Palomero, Tito Guizar, Pedro Infante y voces argentinas como: la de Carlos Gardel, traída por el cine Argentino.

La dinámica demográfica los nuevos sectores sociales surgidos en la industrialización presionaron la expansión física por medio de mecanismo legales e ilegales, ocupaciones en áreas externas al perímetro urbano y los espacios cubiertos con los servicios públicos. Por otra parte, las inmigraciones de gentes pobres a Cali, además de presionar la expansión física por medio de formas no legales de ocupación, constituyeron un reto a los hábitos y a la moral tradicional.

Con el ascenso del general Rojas Pinilla al poder el 13 de junio de 1953 no sólo aparecieron esperanzas de paz y convivencia entre los partidos. También, gentes de Cali que aspiraban y luchaban por la tierra tuvieron esperanzas tanto de un manejo menos drástico que el expresado en los decretos anteriores como de solución al problema de la vivienda y de los servicios públicos. Pero se siguió gobernando pro decreto y no se derogaron los anteriores. En 1959 asumió la presidencia Alberto Lleras Camargo como representante y designado por el bipartidismo. Entonces volvieron a funcionar los Concejos Municipales y en este año se creó la oficina de planeación municipal de Cali.

Durante el periodo comprendido entre 1951-1960, cuando se alcanza el mayor nivel del crecimiento industrial y comienza su desaceleración, se construyeron nuevos barrios: en el norte Prados del Norte, en el nororiente continuó la expansión con barrios para la gente pobre: La Isla, Fátima, Berlín, San Francisco,

Marco Fidel Suárez y Evaristo García. En el occidente se construyeron barrios para sectores sociales de altos ingresos: Arboledas y Normandía (1960). En el sur aparecieron barrios para clases de bajos ingresos: El Jordán (1954), Lourdes (1955), Belisario Caicedo (1952) y Lleras Camargo (1954) como extensión de Siloé. También, se construyeron barrios para clases medias altas: Nueva Granada, El Templete (1955), Champagnat (1953) y Ciudad Jardín alejado de la ciudad. Hacia el oriente se aceleró la aparición de barrios populares: Las Delicias (1953), Manzanares, La Esmeralda, Salomía (1953), Sena, Industrial, El Troncal (1960), Cristóbal Colón (1952), El Paraíso (1957), Atanasio Girardot (1959), La Floresta (1959), La Nueva Floresta (1960), Prados de Oriente (1958), La Independencia (1951), La Esperanza, Boyacá (1957), Aguablanca (1957), La Libertad (1958), Santa Elena (1951), Las Acacias, Aranjuez, Manuel María Buenaventura, Santa Mónica Popular (1959), Veinte de Julio (1956), El Jardín (1960), Sindical (1960), Alfonso López 1 (1960).

Con el crecimiento industrial y las inmigraciones de los años cuarenta y cincuenta las huelgas y reivindicaciones laborales se expresaron en el espacio público, en tanto que las luchas populares por la tierra, la recuperación de la vivienda ocuparon masivamente el ámbito urbano, a pesar de la violencia partidista. Pero, además el auge de la música caribeña y el fútbol movilizaron a las masas populares en la ciudad. Todo esto profundizó la hibridación cultural y consolidó un nuevo sensorio que permitió la percepción de la música antillana y la rítmica caribeña en Cali. Estas preferencias y gustos se expresaron inicialmente en los sectores populares e incluso en los bajos fondos, pues la pasión por esa música auspiciaba el goce y la liberalidad del cuerpo que se hacía ritmo corporal en el baile.

La música caribeña que prosperó en el terreno abonado de la nueva sensibilidad popular y el entusiasmo por el fútbol, que alcanzó su auge durante el período de 1948-50, movilizaron mucha gente en Cali. El 15 de agosto de 1948 se inició el primer campeonato del fútbol profesional y Cali contó con tres equipos: Deportivo Cali, América y Boca Junior. En los años cuarenta, varios equipos amateurs jugaban en canchas como “El granadino” en el barrio Obrero (carreras 8 a 10, calles 18 y 19).

En medio de la avalancha de la música antillana y de gran acogida en Cali; de sones, rumbas, guarachas, mambos, chachachás y omelenkos. También fueron recibidas las canciones interpretadas por Tríos como el Vegabajeño, Calavares, La Rosa y, en los años cincuenta fue amplia la recepción romántica de los boleros.

Las emisoras radiales fueron consolidando la receptividad y alimentando el oído con los boleros y los ritmos caribeños. Los radiorreceptores comenzaron a venderse en los años treinta y se consolidaron como consumo de masa en los años cuarenta. Con el crecimiento de la demanda de radiorreceptores fueron proliferando las emisoras en una etapa de desarrollo industrial que requería

publicidad, especialmente la radial que cubría una amplia audiencia. Después de un año de pruebas, el 12 de octubre de 1932 se inaugura en Cali la primera emisora, La Voz del Valle. Para esa misma década en Cali surgieron emisoras como: Radio Libertador, Radio Pacífico, Radio Sport, La Radio de la Cultura, Radio Bolívar, Radio Luna, La Voz de Cali (1953), Radio Reporte, Radio Musical (1955), Radio Eco (1950).

La música caribeña y los boleros rápidamente fueron ganando espacios radiales hasta hacerse predominantes en los años cincuenta. Estas emisoras disponían de radioteatros donde se presentaban orquestas y cantantes nacionales e internacionales con asistencia del público y emisiones directas.

“Desde los años cuarenta y sobretodo en los cincuenta, proliferaron bares y tabernas para escuchar música acompañado del licor y se establecieron salones de baile en distintos lugares de la ciudad. El Club Popular, inaugurado el 16 de marzo de 1947 (donde actualmente se encuentran las piscinas olímpicas), congregaba personas en torno a la música del caribe y el bolero. En el área industrial sobre el eje de la carrera 8ª hacia el costado sur de la línea férrea se encontraban sitios de baile como: el club Bavaria, Costeñita, El Séptimo Cielo, Aretama, La Flauta, El Infierno y El Cabaret Monteblando y, más tarde Caborojeño. En la misma carrera 8ª hacia el occidente de la línea férrea existieron cafés, bares y cantinas donde, alternando con Daniel Santos, se escuchaban tangos, milongas, foxes de Armando Moreno y Canciones de Olimpo Cárdenas: Café Rayo X (carrera 8ª No 24-76 esquina), Café Puracé (carrera 8ª No 15-11), Mikey Mouse y el Motorista”.<sup>27</sup>

En la zona de tolerancia delimitada oficialmente entre carreras 11 y 15 entre las calles 15 y 19, se mezclaban prostíbulos y bailaderos numerosos que lanzaban trombas de música caribeña. “La rumba aquí, la guaracha allí, el mambo enseguida, la plena más allá, el chachachá, el guaguancó y el omelenko, se apoderaron de bailaderos como el Tíbirí Tábara, Lovaina o Mil noches, Acapulco, Siboney y el “Coreográfico” los Arbolitos. En las inmediaciones estaban Copacabana (calle 15 entre carreras 12 y 13), Royal Dancing, la Taberna El Avispero, el Café Negro y Fantasio que en los años setenta se trasladó a un amplio salón de la calle 25 entre carrera 1ª y el río Cali, con una extensa discoteca”. (Vásquez, 256)

En Juanchito, sector musical y bailadero de los caleños al otro lado del río Cauca, funcionaron discotecas muy concurridas como: Campos Elíseos, Tropicana, Agapito y Brisas del Cauca.

En un sector de “bajos fondos”, alrededor de la Galería Central, se encontraban cafés donde se escuchaba música caribeña, pero predominaban los tangos y las canciones de Olimpo Cárdenas: el café Marrullas de José M. Salazar (calle 14 No

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 256.

8-115), El Real Madrid (cra 9ª No 11-50), El Gallo de Oro localizado en la esquina occidental de la calle 12 con cra 10, frente a la galería central y contiguo al cine Cali, la Puerta del Sol de Luis C. Buitrago (cra 9ª No 13-2), Café Bola Roja de Octavio Gallego (cra 9ª No 12-11) y el Café La Vegas de Samuel M. Castillo en la esquina sur de la carrera 10 con 11, al lado del Parque Santa Rosa.

En el centro de la ciudad existieron dos sitios de baile: Casablanca de Félix Prieto, amenizado con orquesta exclusiva, para clases medias altas y el Maryland Club, para sectores sociales medios. El Cairo ubicado en la terraza Marroco en el teatro San Nicolás (cra 6ª calle 19) y Palermo en la terraza Belalcázar 8cra 10, calle 23) eran sitios de baile concurridos por gente de sectores populares.

Hasta mediados de los años cincuenta, la “alta clase social” consideró esta música como algo despreciable, de mal gusto y hasta peligrosa para la juventud. En 1942 el Diario del Pacífico editorializó: Causa verdadero pesar oír constantemente en muchas radiodifusoras, en nuestros bailes, retretas y serenatas, la conga, la guaracha, la rumba, el corrido, el tango, el bolero son, etc. Esta clase de música, si así podemos llamar, es desgraciadamente preferida por nuestros jóvenes y nuestras jóvenes danzantes en las fiestas sociales.

La música caribeña se extendió hasta la primera mitad de los años sesenta cuando vinieron a Cali la orquesta de Miguelito Valdés, Los Compadre, La Sonora Matancera, la orquesta habana de Benny Bustillo, el Trío La Rosa, el Quinteto Cubano de Alcy Aguirre, la orquesta Cuba Ritmo, Maria Luisa Landín, la Orquesta de Machito y sus Afrocubanos y Roberto Ledesma. A la vez, nacía una nueva expresión caribeña, la pachanga, que pasó a predominar en la década del sesenta con Randy Carlos, Joe Quijano, Tito Rodríguez, Hedí Palmieri, Ray Bareto, Jonny Pacheco, etc., hasta llegar al sonido bestial de Ricardo Ray, que se tomó la feria de Cali en 1968 y 1969, y en bugaloo y el colectivo de la Fania.

“Al comenzar los años sesenta nos llegaron desde Estados Unidos dos corrientes de influencia musical con orígenes distintos: la de la pachanga, antecedente de la salsa, y la del Rock... Cada una de ellas tendrá asentamientos distintos en Cali. Porque mientras la cultura del “Rock Bussines” de posguerra penetra en los barrios altos, la música del barrio latino de Nueva Cork y el folclore puertorriqueño se anclan en los sectores populares, ligados a la tradición musical cubana”<sup>28</sup>

Desde mediados de los años cincuenta, jóvenes de las clases altas y medias comenzaron a adoptar el peinado, vestuario, con el cuello levantado en la nuca, y las poses de James Dean, el joven actor de “Rebelde sin causa”, “Al Este del Paraíso” y “ Gigante”.

---

<sup>28</sup> ULLOA, Alejandro. La Salsa en Cali. Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. p. 394.

Con la llegada del Rock and Roll y los bailes de su rey Elvis Presley, con su peinado de “mota” sobre la fuente, se produjeron cambios culturales en las nuevas generaciones de las elites y de las clases medias altas. Se formaron pandillas con jóvenes de sectores sociales como la barra del “Triángulo” en San Fernando y también en sectores populares como la barra de “San Nico” en San Nicolás o la Corea en el barrio Libertadores. Los jóvenes de las clases medias altas rompieron musicalmente con el pasado cuando surgió “La Nueva Ola” con sus baladas en los años sesenta, además con la llegada de los Vétales. Sin embargo, en la ciudad popular predominaba la pachanga.

Era la época en que se profundizaba la segregación socio-espacial, se intensificaba la lucha popular por la tierra y la vivienda y se acentuaba el conflicto obrero-patronal. Además, era la época en que Enrique Buenaventura redefine y revitaliza la actividad teatral impulsando el Teatro Experimental de Cali.

Entre 1958 y 1970 el área ocupada por la ciudad creció. La tasa de crecimiento anual de la superficie se elevó al 6.4 % mientras la población sólo creció al 5.3%. La densidad bruta descendió, de 246 a 217 habitantes por hectárea

### 2.1.2 Historia del Tango

“Baile macho debut y milonguero,  
danza procaz, maleva y pretenciosa,  
que llevas en el giro arrabalero,  
la cadencia de origen candombero  
como una cinta vieja y melindrosa.  
Pasión de grelas de abolengo bajo  
de quien sos en la bronca de la vida,  
un berretín con sensación de tajo  
cuando un corte las quiebra como un gajo,  
o les embroya el cuero una corrida”.

*Carlos de la Púa, poeta lunfardo*

Para desarrollar una investigación basada en el tango como práctica musical es importante reconocer sus orígenes, su historia y evolución, y así entender como esta clase de música se ha convertido para muchos, en su estilo de vida. El tango no sólo es una danza, además contiene un lenguaje particular -el lunfardo-, usos y costumbres determinados, y hasta una filosofía característica que identifica a su gente.

El nacimiento del tango se produjo hacia mediados del XIX con la formación de conglomerados habitacionales alrededor de la joven ciudad de Buenos Aires. Quienes allí vivían, paisanos llegados del interior, inmigrantes europeos y algunos porteños de escasos recursos, formaron una nueva clase social para la época. “Quizás en busca de un modo de identificarse como grupo y de sentir al nuevo hogar como lugar de pertenencia, comenzaron a crearse manifestaciones culturales resultantes de esta mezcla. Este fue el principio del tango, que se caracterizó por poseer códigos muy cerrados, sólo abordables por las clases trabajadoras”.<sup>29</sup>

Debido a la imposibilidad de comprensión de parte de otros públicos, la difusión del tango fue complicada y estuvo abordada básicamente a partir de la danza, que fue casi premonitoria al tango mismo en su modo musical más característico. Es claro que la cultura tanguera, entendida como usos y costumbres particulares, es anterior al tango como manifestación artística. Las danzas de salón que involucraban a una mujer y un hombre abrazados fueron el precedente de este género que se fue depurando hasta convertirse en lo que desde hace tiempo se conoce como tango.

---

<sup>29</sup> DINZEL, Rodolfo. Historia del Tango [en línea] Buenos Aires: Sur del sur, 2002. [consultado 06 Mayo, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.htm>.

Lo que comenzó en la danza fue luego madurando en las manos expertas de grandes hombres, que inspirados en la cotidianidad, fueron plasmando en sus composiciones lo más rico de la cultura porteña. La temática se refiere siempre al hombre común y sus problemas, la ciudad y los recuerdos. De este modo un tango se convierte en un retrato de Buenos Aires y su gente. Seguramente por eso, porque en cada canción viaja lo mejor de la cultura porteña, el tango se ganó un espacio en el exterior. Así, éste ha sido sucesivamente reprobado, halagado, olvidado y vuelto a resurgir.

#### ▪ **Contexto**

Hacia 1880 Argentina sufre un cambio importante, a partir de entonces: la arquitectura de la ciudad, el lenguaje, las costumbres, el aspecto de las calles, los carruajes, la vestimenta y las diversiones. Los porteños comienzan a dar paseos por Palermo y la Compañía de Tranways Anglo Argentina inicia sus servicios.

El Intendente Torcuato de Alvear impulsa un cambio importante en la fisonomía de Buenos Aires que tiene, en ese entonces, más de 33.000 casas entre las que se cuentan unos 2800 conventillos (casas de inquilinato) en los que se alojan miles de familias inmigrantes.

“Paralelamente, en la ribera del Riachuelo, en los boliches, en los conventillos del barrio sur, en los prostíbulos, en las academias de baile, en las "carpas" y romerías de los fines de semana, comienza a gestarse el tango poderosamente motivado por ese núcleo criollo-inmigratorio integrado por milicos licenciados, trabajadores de los mataderos, cuarteadores, carreros, artesanos, marineros y peones de las barracas. Toda una etapa de transición, en su mayoría de hombres solos, que se vuelca en los boliches, los prostíbulos y las casas de baile, en busca de distracción y esparcimiento”.<sup>30</sup>

Así como ha sucedido con la mayoría de las expresiones populares, el tango no nació con valores y atributos absolutamente propios. Lleva en su interior aguas de muy diversas vertientes. No obstante y a fuerza de pertenecer a un mundo de límites y estilos bien definidos, un amplio sector popular se sintió, en aquellos tiempos, profundamente identificado con esa nueva música considerándola como una expresión neta de su manera de sentir la vida.

#### ▪ **El baile en el tango**

Haciendo referencia al tango de pareja enlazada, tal como hoy se conoce, se dice que primero se bailó entre hombres hasta que la mujer se atrevió a integrarse con el bailarín. La milonga sólo la bailaban los compadritos de la ciudad y la crearon

---

<sup>30</sup> NAVARRO, JOSE A. Inicios del Tango [en línea]: Buenos Aires: Tango Portugal, 2003. [Consultado 10 Mayo, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.htm>.



para burlarse de los negros. "El compadrito asiste al espectáculo del candombe pero no puede penetrar en él. Se trata de algo racial, ceremonial, religioso. Un patrimonio exclusivo del negro que el blanco no tiene derecho a profanar. Y al no poder superar esa barrera, el compadrito se burla. Devuelve rechazo con rechazo. Y así, sin advertirlo, el compadrito le pone pasos, cortes y quebradas a la milonga cantada, a esa misma milonga orillera que en el silbo y los pasos del bailarín solitario y burlón que se mofa del negro, es ya el tango en cuerpo y alma".<sup>31</sup>

"La milonga, como danza, era una improvisación así como lo es el tango. Una suerte de creación ingeniosa del movimiento combinado con el sonido y si es menester reconocer a cada cual lo suyo, justicia es asignarle al compadrito la paternidad del tango bailado y al negro criollo, la creación de su técnica"<sup>32</sup>

#### ▪ El origen prostibulario

En rigor de verdad, aquellas figuras esquineras del compadrito (guapo sin agallas), no eran en realidad el tango de pareja enlazada. Eran simplemente, la creación de un bailarín que está inventando, que está imaginando algo inexistente. Algo que será imitado por la pareja de hombres que bailan en las esquinas y luego, por la definitiva pareja que el tango exige: la del hombre y la mujer.

Paradójicamente, es una pareja de varones la primera que baila el tango en alguna esquina de la ciudad. Sin embargo, no podría atribuirse a este acto el más mínimo contenido homosexual. Se trata simplemente de una demostración de habilidad, de lucimiento. Además, después de que el tango conquista a la mujer para la danza, ella no será el ingrediente fundamental. El objetivo final es la ostentación, el saber bailar sin preconceptos, sin intenciones ocultas. Cabe destacar que el homosexualismo, no hubiera podido sobrevivir en ese ambiente de crudo machismo.

Pero aún cuando la mujer acepta incorporarse a la danza, las primeras bailarinas serán mujeres cuarteleras y pupilas de los prostíbulos. Resulta importante señalar en este sentido que al narcisismo del compadrito, ni siquiera le importará que su ocasional pareja de baile sea atractiva, sino que lo acompañe en la demostración con acierto e inteligencia.

De la pareja esquinera de varones danzantes, cuya demostración era frecuentemente interrumpida por la llegada de la policía, el tango pasa a escucharse en los lugares más disímiles en lo que se refiere a moralidad y concurrencia: las romerías españolas, los burdeles, las carpas, los salones, el patio del conventillo, el cabaret y la casa de familia, en una conquista avasallante.

---

<sup>31</sup> Ibid., <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.html>.

<sup>32</sup> Ibid., <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.html>.

Así, el lugar habitual del tango ligado desde su origen a la danza y a su desarrollo musical, fue el burdel. En sus patios, en las amplias antesalas y como complemento de la actividad principal de la casa, las pupilas tenían por costumbre bailar con la clientela.

“Las academias porteñas eran cantinas donde se bebía, atendidas por camareras con las cuales se podía bailar. El objetivo primordial de éstas, era el baile sin incluir el sexo. Algunas presenciaban un ambiente turbio, donde escasas mujeres provincianas atendían a malevos, inmigrantes, carreros de los Corrales, voceadores de periódicos, portuarios y otros orilleros. Los incidentes y los duelos criollos eran cosa de todos los días, de ahí que se requisara a la concurrencia”.<sup>33</sup>

La reunión, que se iniciaba al anochecer y continuaba hasta la madrugada, era amenizada por músicos que tocaban de oído algunos temas populares. Formaban dúos o tríos compuestos, en un comienzo, por guitarra, flauta y violín. Con el tiempo, ingresaron organitos a algunos burdeles suburbanos y, los de mayor categoría, incorporaron el piano. A su vez, los más modestos, apelaron a las pianolas que no necesitaban ejecutante.

Fue esa mixtura de baile y lenocinio la que impuso la creación poética y musical de temas prostibularios: "el fierrazo", "colgate del aeroplano", "Va celina en la punta", "dos sin sacar", "dejala morir adentro", "sacudime la persiana", "qué polvo con tanto viento", tema éste último del cual, el pibe Ernesto, tomó la primera parte para escribir "Don Juan".

#### ▪ Los arquetipos

Resulta imperioso conocer a los personajes que fueron prohiados por las circunstancias de aquellos tiempos. En primera instancia estaba el proveedor de mujeres a los burdeles de la ciudad, el cafishio, cuya profesión consistía en la explotación y captación de nuevas pupilas.

“El compadrito, confundido frecuentemente con el guapo o el compadre era, en realidad, un imitador, un guapo sin agallas, un fanfarrón procaz que se distinguía por el alarde de hazañas que no le pertenecían”<sup>34</sup>.

“El guapo era, en cambio, un personaje temido y respetado. Hombre de palabra, ostentaba el galardón máximo de la hombría que se ganaba sin estridencias ni golpes de suerte. Por lo general de profesión carrero, domador de caballos o matarife, el guapo se movía en un medio difícil y hostil donde el derecho a vivir se ganaba todos los días. Una suerte de mezcla entre el hombre de la ciudad y el campesino. El guapo rendía culto al coraje y estaba, habitualmente, al servicio del

---

<sup>33</sup> BARRIONUEVO, Leopoldo. Cien años del tango. Medellín: Interprint editores, 1978. p. 169.

<sup>34</sup> NAVARRO, Op. cit., <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.html>.

comité que alquilaba su valor y su destreza con el cuchillo dándole, como contrapartida, su protección”.<sup>35</sup>

En lo que hace a su vinculación con la mujer, el guapo era un solitario por convicción. Buen bailarín, visitaba el prostíbulo para satisfacer una necesidad o bien, para mantener el cartel de hombre entre su gente pero, en su relación con la mujer, jamás mezclaba sentimientos porque no quería que un amor o la familia, lo hicieran titubear en medio de un enfrentamiento.

#### ▪ **Expansión del Tango**

“La cultura argentina experimentó un afrancesamiento hacia 1880. Para los porteños de aquellos tiempos París era, sin discusión, el centro cultural del mundo. Era una ciudad que no solamente establecía normas culturales sino que también dictaba modas. Por eso no debe resultar extraño que el tango fuese aceptado entre la "gente decente" de Buenos Aires, sólo una vez que regresa de Europa convertido en una moda avasallante”.<sup>36</sup>

Poco a poco, entre tropiezos y frustraciones, la exótica danza comenzó a escalar hasta alcanzar las más altas capas de la sociedad francesa. El tango provocaba la clásica excitación de lo prohibido. Sin embargo, con astucia, los profesores argentinos que enseñaban a bailarlo en París, trataron de reducir su temperatura sensual pues encontraban que esa danza, tal cual ellos la conocían, era impropia de la gente fina que la bailaba en los "té tango" de París.

Nace así un tango de corte novísimo aunque indigno de orilleros. Comparado con los cortes y quebradas de las tangueras porteñas, los pasitos graciosos, las filigranas y los revoloteos de las parisinas, lo convierten en un tango que muy poco tiene que ver con el del bajo fondo porteño. En 1912, el baile de moda en París es el tango argentino que ha llegado a bailarse tanto como el vals y esta difusión, sorprende incluso a los propios argentinos.

Al cruzar los Alpes, el tango motivó la apertura de multitud de academias de baile y es que las damas italianas, no querían ser menos que las francesas respecto de esta danza que originaba todo tipo de comentarios. La polémica sobre el tango alcanzó también a Gran Bretaña donde se llegó a organizar una función donde la aristocracia femenina definió, por 731 votos a favor y 21 en contra, su adhesión al tango. Por su parte, el Kaiser Guillermo II, prohibió el tango para sus oficiales ya que entendía que sus figuras, les restaban apostura a los militares prusianos. En junio de 1914 sobrevino la primer Guerra Mundial y las preocupaciones fueron

---

<sup>35</sup> EICHELBAUM, Samuel. Un guapo del 900. [en línea]: Buenos Aires: cinenacional, 2001. [consultado 13 Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=967>

<sup>36</sup> DINZEL, Op. cit., <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.html>.

otras. Sin embargo, al finalizar la contienda, el tango estaba decididamente afianzado en Europa.

## ▪ Historia del Tango en Colombia

### Sus comienzos

El primer intérprete de tango-canción que grabó canciones colombianas fue Carlos Gardel, en 1919. Se trató, en su mayoría, de canciones que durante su gira por Chile, en 1914, llevó la Lira Antioqueña, las cuales aprendió, Gardel, durante su viaje a esas tierras en 1917. “Los primeros tangos que escucharon y vieron bailar los colombianos fueron aquellos que, en las dos primeras décadas de este siglo, les mostraron las compañías de teatro español. Esos tangos eran sólo música, puesto que el tango-canción nacería, con Carlos Gardel, apenas en 1917”<sup>37</sup>.

Debido al buen recibimiento que tuvo entre nosotros el tango, en el año 1918 en programas de los clubes sociales bogotanos, la Orquesta Filarmónica dirigida por Federico Corrales interpretaba tangos. Algunos de los más destacados eran de la autoría del Maestro Emilio Murillo: *‘Tango bogotano’* y *‘La sabanerita’*.

Por su parte, “el Cuarteto Lira Colombiana o Cuarteto de Folkloristas Colombianos debutó en Buenos Aires, en el Teatro Empire, el 24 de septiembre de 1923. Anteriormente había actuado en un festival de tipo benéfico y en él hicieron conocer en la capital argentina los números que habrían de servirles de bandera: *La Cabaña, Quereme chinita y Mis flores negras*”<sup>38</sup>. “Este cuarteto estaba integrado por Alejandro Wills, Alberto Escobar, Salomón Martínez y Antonio Ortiz. Para el momento de la actuación en Buenos Aires del Cuarteto de Folkloristas Colombianos, ya Gardel había grabado cinco de las seis canciones colombianas que incluyó en su repertorio”<sup>39</sup>.

*Caras y Caretas* en su edición del 26 de septiembre de 1923, da públicamente las gracias a Francisco Lozano, “nuestro antiguo compañero de tareas”, porque a él “debe el público de Buenos Aires la satisfacción de haber conocido últimamente al Cuarteto Colombiano”. Días más tarde, el 18 de octubre de 1923, el Cuarteto de Folkloristas Colombianos actúa en la segunda sección del Grand Splendid Theatre de la calle Santa Fe 1860. Sobre sus actuaciones J. Levalle Gallo escribió una nota elogiosa, días más tarde, en la revista *Caras y Caretas*. A su regreso de la

---

<sup>37</sup> LÓPEZ, Luciano. Historia del tango en Colombia [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 1997. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>38</sup> DEL GRECO, Orlando. Carlos Gardel y los autores de sus canciones [en línea]: Buenos Aires: Ediciones Akian, 1993. [Consultado 11 Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/spanish/GARDEL/autores/intro.html>.

<sup>39</sup> LÓPEZ, Luciano. Comunicación Académica N° 1303: Las canciones colombianas del repertorio de Carlos Gardel [en línea]: Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1993. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones\\_colombianas.asp](http://www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones_colombianas.asp).

capital Argentina, Alejandro Wills y Alberto Escobar interesaron a los bogotanos en el tango-canción. Era el año de 1926 y entre sus novedades tangueras estaban *Nubes de Humo*, *La provincianita* y *Padre Nuestro*.

Más tarde, en 1927, vino a Colombia “la compañía de Camila Quiroga, de la cual hacía parte un trío típico argentino, encabezado por el bandoneonista Augusto Pedro Berto, el pianista Roberto A. Tacchi y el violinista Remo Bolognini”<sup>40</sup>. Fue la primera vez que en Colombia se escuchó un bandoneón.

En 1931 llega al país la compañía Mosaicos de América, de la cual hacía parte la Orquesta Buenos Aires, la primera típica de tango que escucharon personalmente los colombianos (dos bandoneones, dos violines y un piano). Por la misma época, algunos distribuidores de discos, en Medellín, apoyaban a los compositores de música colombiana de moda. Sus temas los enviaban a los Estados Unidos, para que los interpretaran en discos cantantes destacados.

“Los discos manufacturados en Norteamérica traían por una cara un tema de música colombiana y por la otra un tango (grabado también en Nueva York) interpretado por Pilar Arcos, Carlos Mejía, Luis Álvarez, Juan Pulido, José Moriche y otros. Las películas filmadas por Gardel, en Nueva York, y los temas interpretados en las mismas, al ser presentados en el país y difundidos por las nacientes emisoras de radio, aumentaron el fervor tanguístico que ya existía. El gusto por el tango-canción llegó a su máximo nivel con la gira del artista por Colombia en 1935 y su posterior muerte en Medellín”<sup>41</sup>.

El tango es bien visto y es moda. Carlos Julio Ramírez llegó a anunciarse como “tanguista colombiano” y grabó *Nostalgias*. El barranquillero Federico Jimeno grabó *El penado 14* y la también barranquillera Sarita Herrera grabó, con la orquesta del bogotano Carlos Molina, *Madre hay una sola*. Briceño y Áñez (Alcides Briceño y Jorge Áñez), cantantes de bambucos y pasillos, graban el tango *Caminito*; el Dueto de Antaño grabó *La payanca*; Luis A. Calvo, José A. Morales, José Barros, Tartarín Moreira y otros colombianos componen tangos.

Después de 1935 llegarían a Colombia, en giras y a través de los discos y la radio, los artistas más representativos del tango. Ampliarían en Colombia este panorama tanguero las películas filmadas en Argentina, muchas de las cuales incluían con gran éxito temas y estrellas del tango-canción. Todo lo anterior, “sumado a la calidad de las letras del tango, las cuales nos ofrecen reflexiones sobre múltiples facetas de nuestra vida, contribuyó a afianzar el tango-canción en el gusto popular colombiano”.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> FERRER, Horacio. *El libro del tango. Crónica & diccionario* [en línea]: Buenos Aires: Editorial Galerna, 1977. [Consultado 11 de Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/spanish/GARDEL/autores/intro.html>.

<sup>41</sup> LÓPEZ, Luciano. *Historia del tango en Colombia* [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 1997. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>42</sup> LÓPEZ, Luciano. *Comunicación Académica N° 1303: Las canciones colombianas del repertorio de Carlos Gardel* [en línea]: Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1993. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones\\_colombianas.asp](http://www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones_colombianas.asp).

## **Apuntes sobre la historia del tango en Colombia...**

**Luis Enrique Gómez Chaparro**

### ▪ **“Tango una historia viva”**

Colombia es la tercera ciudad que más gusta del tango, después de Argentina y Uruguay. La influencia del tango se encuentra en Medellín, Manizales, Pereira, Armenia, Cali y Bogotá. Llega en los años 20 del siglo XX, 1926 “Los primeros tangos fueron traídos a nuestra patria en los años veinte por Augusto Berto, bandoneista de la compañía de comedias de Camila Quiroga y por el dueto Wills y Escobar”, Lemas tapias. Rafael Ortiz.

*Maestro Emilio Murillo 1915.*

Importancia de discos fonográficos de Nueva York, México, París y posteriormente Argentina. Nuestros músicos debían mandar a producir sus discos de acetatos a estos países y de allá mandaban las canciones grabadas teniendo muchas veces por una de sus caras un tango.

La música colombiana fue muy apreciada por Carlos Gardel.

### ▪ **Cine**

Auge años 30 y 40: Llegada del cine, en la época del celebre Rodolfo Valentino, en sus películas bailaba tango. Con la aparición del cine sonoro se produjo una importante producción de películas con tangos, donde su principal estrella fue Carlos Gardel. Este género se encontraba en todas partes: bares, cantinas, paseos, eventos sociales y recreativos, como también en los salones de baile más cotizados, mostrando una notable influencia en las clases medias y bajas.

Las películas de Carlos Gardel y Libertad Lamarque tuvieron bastante furor. Los hombres adoptaron el estilo gardeliano en su forma de vestir, hablar y comportarse, así el guapo, el compadrito y el taita se reflejaban en sus estilos de vida.

### ▪ **Radio y Cafés**

Eran los medios por excelencia para popularizar el tango.

En Bogotá estaba el Rosedal, una casa de la diversión o de “citas”

“El sitio contaba con un gran salón de baile, muchas mesas, un estrago para la orquesta y un ‘reservado’ o recinto de privilegio, sólo para personas de su prianza... y donde participaban de los secretos de Estado, del último chisme, del próximo gabinete ministerial... Allí se bebía champaña y la atención era por cuenta

de la casa y donde los juerguistas se deleitaban con la música y el baile del tango”.<sup>43</sup>

#### ▪ **El lunfardo**

Fue una influencia para la llegada del tango, el Poeta Mario Rivera afirma: su jerga popular, filosofía vital, códigos amorios y de belleza son asumidos con rapidez, “el tango expresa esos valores del coraje, la amistad, la fidelidad, el honor, y aún en sus letras consideradas más canallescas, los asume como una declaración de principios.

En Medellín el tango se desarrolla en el barrio Guayaquil, la creación del arrabal es atribuida a don Coriolano Amador, hombre de mucho dinero, “epicentro de amor por el tango”

En nuestra cultura v según Mario Rivero, “separando las expresiones del canto del campo, costumbrista y montañero y el canto de la ciudad... porque el tango señala el fin de la etapa agraria y el comienzo de la urbana”.

#### ▪ **Relato del día de la muerte de Gardel**

La mañana del lunes 24 de junio de 1935, era nublada y lluviosa como la mayoría de las mañanas bogotanas, especialmente en el centro de la ciudad. Hacia las 11, el séquito de Gardel se reunió en la habitación de Alfredo Le Pera del hotel Granada, para arreglar el estado de cuentas entre ellos. Mientras tanto, Gardel se acercó a la ventana para observar el mal tiempo y la aglomeración de la gente situada a los alrededores, tal vez un presentimiento lo embargaba. Una vez empacaron sus maletas, tuvieron que salir por la parte trasera del edificio para llegar a los coches que los conducirían al aeropuerto Techo con destino a Medellín.

En el aeródromo sus fieles fanáticos los esperaban ansiosos para tributarles una emocionada despedida. Gardel departió algunos instantes con algunas damas de la alta sociedad capitalina.

En aquel tiempo los vuelos directos a Cali no existían. Gardel viajaba en el trimotor Ford F – 31 de la compañía SACO al comando del piloto Stanley Harvey. El avión tuvo que hacer escala en Medellín para abastecer combustible. En la capital vallecaucana tenía programado un concierto en el teatro Jorge Isaacs.

El F-31 atraviesa la pista norte a sur y gira esperando la orden de partida, esta se produce y el piloto impulsa el motor y la nave comienza a ganar velocidad. Repentinamente y según estudios posteriores, una fuerte ráfaga de viento que

---

<sup>43</sup> GARCÍA, J. J. Épocas y gente. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1977. p. 120.

viene de la parte occidental del aeródromo golpea el avión de al lado lo hace desviar 30°, precipitándose contra el avión “Manizales” de la SCADTA que esperaba turno para partir hacia Bogotá, produciendo una horrorosa colisión y estallido de los aparatos, eran las 14:56 horas del fatal 24 de junio de 1935. Sólo sobrevivieron tres personas, entre ellos José Plaja y José Aguilar que quedaron notablemente desfigurados. Gardel y sus compañeros fueron sepultados en el cementerio de San Pedro, después de la velación en la residencia de Monseñor Enrique Uribe, localizada en la avenida de la Playa y con carrera Sucre.

El calendario suma y a comienzos de 1936, llega a Medellín el amigo entrañable de Carlitos Gardel, Armando Defino, con la misión especial de repatriar los restos del rey del tango a su Buenos Aires querido. Acto seguido, ordenó exhumar el cadáver y lo hizo someter a un riguroso tratamiento químico para ser embalsamado en un cofre protegido con láminas de plomo. El viaje fúnebre fue toda una odisea, nos relata don Argentino Manrique Carriego. Puesto que el itinerario fue realizado primero en tren hasta la Pintada. Luego a lomo de mula para alcanzar Buenaventura y embarcarse en un vapor rumbo a Nueva York, pues en aquella época no había líneas por el Pacífico hacia el sur del continente. El féretro pasa el Canal de Panamá y llega a la capital del mundo, donde es velado en la Quinta Avenida por quince días. Finalmente fue reembarcado hacia la capital argentina, bordeando Venezuela, Brasil y Uruguay. En Río de Janeiro, el cadáver fue objeto de un sentido homenaje por parte de las autoridades y admiradores del Zorzal Criollo. En Montevideo su gente y el equipo del Boca Junior que se encontraba de visita le tributan una ceremonia recordatoria muy conmovedora.

Finalmente, el cadáver del rey del tango fue trasladado al cementerio de La Chacarita.

#### ▪ **Hugo Angel Jaramillo “El Tango del prostíbulo al vaticano”**

El tango se oía en Colombia desde principios de siglo, primero se oyó en Cartagena que en el interior. Para Hugo, el tango fue lo primero que lo matriculó en su vida, porque el tango le ha cantado las desdichas y tragedias de sus años jóvenes. De la edad de diez años, iba al parque de la Libertad, echaba la moneda en la pianola y salía, porque en ese tiempo los niños de pantalón corto no podían entrar a las cantinas y escuchaba desde afuera los tangos. La primera música que oí dice Hugo, fue el tango y la cogí como bandera porque reflejaba mi vida. Esta música no tiene otra música que la identifique con la parte sentimental; la montaña es el marco ecológico del tango. El tango identifica la cultura de la máquina de coser.

#### ▪ **Tararín Morerira, escribió el primer tango en Colombia**

El sobreentendido es otra de las formas comunes de esta prosa, de nuevo, algo inaudito, en un autor que quiere rescatar, revalorizar y dar a conocer. Un ejemplo



—no el único, desafortunadamente— se encuentra en “El juglar destruido”, sobre Tartarin Moreira, a quien llama sólo Tartarin. Nos enteramos de que es Moreira por el pie de ilustración de una caricatura. Alguien no iniciado se queda en la mismas y apenas logra saber que Tartarín escribió el primer tango en Colombia, y que el autor busca vagamente compararlo con Emily Dickinson y con Homero Manzi. No se entera de que ese no era su verdadero nombre y de que en vida también perseguía maleantes y escribía versos y canciones. El de Tartarin no es el único caso. El autor supone que todos saben lo que él sabe: no documenta ni cita ni respalda sus afirmaciones.

#### ▪ **Tango en Antioquia**

La siguiente entrevista son las declaraciones del escritor Fernando Cruz Kronfly relativas a la investigación, tanto bibliográfica como de campo, que llevó a cabo durante el proceso de escritura de su novela inédita *La caravana de Gardel*.

En esta entrevista concedida a Tiempo de Tango, revista electrónica, se da a conocer su explicación de por qué el tango, una música surgida en Buenos Aires en condiciones histórico- socio-culturales muy diferentes a las de Colombia, arraigó de tal modo entre nosotros.

Tiempo de Tango: *Suponemos que el trabajo de investigación que hiciste te permitió reflexionar sobre por qué el tango alcanzó tal significación en un contexto socio-cultural en el que no surgió, el colombiano, y que presenta muchas diferencias con relación a su lugar de origen, Buenos Aires.*

Fernando Cruz Kronfly: Sí. De hecho, fue el punto de partida. Yo me había preguntado siempre por qué el tango tuvo la capacidad que le conocemos de servir de medio de expresión de una región colombiana en particular, la antioqueña. Antioquia es una región con una cultura de la melancolía; cultura que hace de la tristeza un valor, de la depresión un estado interesante, del que no se huye sino que se vive como en una especie de regodeo, de disfrute de la tristeza como tal. Los antioqueños y, en general, las personas culturalmente hechas en la región, en la zona de influencia que alcanzó gracias a la colonización, rinden culto al despecho y producen ese tipo social que es el “copisolero”. Yo pienso que eso tiene que ver con una religiosidad extrema predominante en la región antioqueña, una religiosidad que trabaja, por supuesto, con el elemento de la culpa, dijéramos de la autopunición, de clara estirpe cristiana en el sentido de asumir la soledad como responsabilidad. Es decir, es una cultura de la individuación, pero de la individuación melancólica que busca dentro de sí. Claro está que todo esto, sin referirlo al desarraigo, a la colonización, al fenómeno de la urbanización, quedaría suelto. Por tanto, el otro elemento a tener en cuenta es que esto coincide con un proceso muy profundo de desarraigo de la tierra y con la nostalgia que acompaña a ese desarraigo, proceso que está muy bien identificado por Alberto Mayor en ese libro estupendo que se llama *Ética, productividad y trabajo en Antioquia*, en el que muestra cómo la industria antioqueña nació a partir del trabajo femenino fabril.

Mayor demuestra porcentualmente que las fábricas antioqueñas tenían una composición por géneros, en una proporción de casi el 70% de mano de obra femenina, casi toda desarraigada del campo por la violencia, pero también por lo que significaba escapar a la ciudad huyendo del duro destino del campo. No se debe pasar por alto que las mujeres campesinas estaban a la espera de la oportunidad de que pasara un arriero con quien irse para cambiar de vida y al final terminaban criando cantidades de hijos y pilando maíz. En consecuencia, la ciudad representaba para estas mujeres campesinas la posibilidad de asalariarse y, con ello, supuestamente, de tener una vida independiente. En esas ciudades, los trabajadores son obreros y obreras libres, tienen su salario, pero son inmigrantes, desarraigados, tienen sus raíces en otra parte. El clero interviene mucho desde el punto de vista ideológico, preocupado por la descomposición ética y moral de las mujeres obreras. Abunda el alcohol. Los campesinos desarraigados, ahora obreros con salario, beben mucho. Se fundan muchos prostíbulos. De allí que el clero intervenga muchísimo, desarrollando una especie de conciencia culpable, pero al mismo tiempo muy maniquea, en el sentido de que lleva a los hombres a establecer una cierta diferenciación entre la mujer-esposa y la puta: la esposa es para unas cosas, la puta para otras. Las letras de tango coinciden y expresan esa situación, cuentan esas cosas.

**TT:** *Es de suponer que, en el entorno campesino, la gente tenía su propia música...*

**FCK:** Era la de la arriería. Cuando llega al entorno urbano, ése no es el contexto de su música. Entonces aparece el tango llenando un espacio y proporcionando un imaginario, una representación; es decir, unas imágenes que permiten asumir, tomar conciencia de la nueva situación. Porque la ciudad no había desarrollado en Antioquia para esa época una cultura musical, dijéramos en un proceso natural. Entonces el tango se impuso como la canción que era capaz de expresar ese sentir y esa situación, ese desarraigo. Los muchachos en esa región y en esa época consideraban que el amor era un fracaso desde antes de experimentarlo; era una experiencia dura desde antes de vivirla: eso ya lo sabían por las canciones. Y yo creo que vivían las canciones y que terminaban viviendo el modelo que proporcionaban esas canciones. Yo no tengo la reconstrucción exacta de cómo era el tango en Antioquia antes de la muerte de Gardel, es decir, si era una canción muy escuchada o no. Porque, por otro lado, el tango es muy universal; es decir, las letras del tango son letras que expresan una situación límite de la vida y de la existencia, y esto lo corrobora el cine, al incorporar escenas de tango en momentos decisivos, en momentos límites de la vida de alguien. Bueno, conocemos el curso histórico del tango; sabemos que es una canción que nace en las barriadas de Buenos Aires, en zonas prostibularias; que, por supuesto, es una canción que no tiene en sus orígenes ningún tipo de reconocimiento en las altas esferas sociales, que es culturalmente marginal. Sabemos también que el primer cantor de tangos es Gardel. Antes de él, el tango no se cantaba; sólo se bailaba y se escuchaba. Gardel es entonces un intérprete de letras, y de un tipo de letras

más elaboradas, porque las letras iniciales del tango eran escatológicas, eran muy groseras, muy agresivas y prostibularias. Pero luego Gardel introduce nuevos elementos y particularmente los autores de las letras que él interpretó. Es ya otro tipo de tango, con un poquito más de salón y, en cierto modo más de espectáculo, que es cuando el tango comienza a hacer esa transición desde la barriada prostibularia, en un proceso de ascenso social hacia capas medias, que se escandalizaban menos con este nuevo tipo de tango. Bueno, ese es el momento en que el tango llega a Medellín, es decir, es un tango cantado...

**TT:** *Pero se supone que son los empresarios quienes traen a Colombia el tango ya legitimado socialmente, destinado a un público que puede pagar para ir a escuchar a los cantantes. Al mismo tiempo, se produce, tal vez por la vía fonográfica, el fenómeno de la penetración del tango en los sectores obreros y populares...*

**FCK:** Claro, porque el tango tiene una letra que lo hace perfectamente asimilable por todos los sectores. Yo recuerdo, por intermedio del recuerdo de mi mamá, cómo fue el paso del cine de Gardel por los teatros de Cartago, allá por los años 30. Ella todavía estaba soltera y por esas épocas ya llegaba el cine de Gardel. Por que hay que tener en cuenta que el cine también cumplió un papel importante, y no sólo los discos, pues en el cine venían las canciones. Podría decirse, entonces, que el acceso a la música de Gardel se daba más por el cine que por los discos. La gente iba a los teatros a oír cantar a Gardel. Era un cine musical, digamos, con una pequeña historia, pero lo importante eran las canciones. Así que mi madre conoció a Gardel no fonográfica, sino cinematográficamente, lo mismo que toda esa generación. Y yo creo que lo que se pueda decir de ella, es extrapolable en general a Colombia y a la América Latina, que conoció a Gardel ante todo por las películas.”<sup>44</sup>

#### ▪ **La caravana de Gardel’, novela de Fernando Cruz Kronfly**

El punto de partida de la indagación de Fernando Cruz Kronfly, acerca del fenómeno musical del tango en Colombia, que lo condujo a su novela *La caravana de Gardel*, se inscribe en una preocupación que le ha interesado desde hace muchos años: el porqué de la importancia del tango como expresión del sentir popular en el imaginario colectivo de Antioquia y de la región de influencia antioqueña, el Gran Caldas y parte del Valle del Cauca. Es decir, de toda la región geográfico-cultural de Colombia que hizo del tango su canción.

“En medio de esa preocupación, me encontré por casualidad con la historia del transporte del cadáver de Gardel a Buenos Aires, y me di cuenta que se sabe de la muerte de Gardel, de su entierro en el cementerio de San Pedro en Medellín, se sabe que fue exhumado y que finalmente llegó a Buenos Aires por barco. Pero lo

---

<sup>44</sup> CRUZ KRONFLY, Fernando. Carlos Gardel: De Novela [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 2000 [Consultado 5 Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

que no se sabe es qué pasó con el cadáver después de su exhumación y hasta su transporte a Buenaventura, donde fue embarcado hacia Nueva York y de allí hasta Buenos Aires, ciudad en la que recibió un apoteósico recibimiento. Esa parte de la historia está como en una penumbra, y fue esa la razón que me llevó a interesarme por reconstruir narrativamente ese periplo”<sup>45</sup>.

### **Indagando por ríos, montes y cañadas**

“Las primeras hipótesis que hice al respecto fueron el resultado de varias conversaciones con amigos y personas de Medellín con las cuales yo verbalizaba el asunto, pues necesitaba verbalizarlo para ir armando la idea. Otto Morales Benítez, que tiene una edad que le permite acordarse de lo que pasó, me contó que en Riosucio, su pueblo, había habido un homenaje impresionante a Gardel; y, de hecho, en la plaza de Riosucio hay una placa que registra ese homenaje al paso del cadáver del Morocho.

La primera hipótesis planteada por Cruz, manifiesta que el cadáver de Gardel había sido transportado apoteósicamente por todos esos pueblos. “La cuestión era reconstruir cómo y dónde habían sido los homenajes y qué había ocurrido en cada sitio. Bueno, encontré en un libro las ciudades por las que había pasado su cadáver y en qué había sido transportado: de Medellín a Valparaíso en berlina, para usar el lenguaje de la época. Pero como la carretera se terminaba en Valparaíso, desde allí hasta Riosucio tuvo que ser transportado por dos arrieros a lomo de mula a través de la cordillera. Luego montaron todo, ataúd y cajas acompañantes, en un camioncito y pasaron por Anserma, luego por Armenia, desde donde aforaron todo como carga por tren hasta Buenaventura”.<sup>46</sup>

A medida que avanzaba ésta investigación, se puso en evidencia que la hipótesis de partida no era cierta: Gardel no fue apoteósicamente transportado ni recibido con honores en los pueblos; por el contrario, fue transportado clandestinamente y además como carga. Es decir, que el cadáver de Gardel y lo que había sido rescatado de su vestuario fueron aforados desde Medellín por una compañía de carga, que se encargaba de transportar lo que los clientes le encomendaban.

“El imaginario popular es sorprendente. En Riosucio comenzaron a imaginar, años después, que allí había habido un homenaje al cadáver de Gardel, pero realmente la placa que pusieron en la plaza fue un homenaje posterior”<sup>47</sup>, similar a lo que pasó con Bolívar cuyo paso por determinados sitios era registrado por una placa cincuenta años después. Eso fue lo que pasó en Riosucio. Allí lo que sucedió fue que al lado de la iglesia estaba la sede de la empresa de transportes, donde

---

<sup>45</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>46</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>47</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

dejaron el ataúd de Gardel hasta el día siguiente, y después la gente imaginó que el cadáver había sido velado en la iglesia.

“Yo entrevisté en Riosucio a un viejo, ciego ya, que en esa época tenía unos veinte años y que estaba desyerbando en la plaza cuando pasaron las mulas cargadas con el ataúd. A él le pareció extraña esa carga, pues el ataúd venía montado en una especie de parihuela soportada por las dos mulas. Entonces él se acercó a curiosear y simultáneamente se regó el rumor de que en esa carga traían una imagen sagrada, un Cristo que llevaban para alguna parte. “A decir verdad, en este momento no recuerdo si lo del rumor fue inventado por mí, pero creo que fue cierto, que fue inventado por Gómez, el responsable del viaje por parte de la empresa transportadora, con el fin de evitar un amotinamiento del pueblo en caso de que se supiera que se trataba del cadáver de Gardel”. El hecho es que en Riosucio sucedió una cosa muy interesante: estamos a fines de 1935, por esa época se desarrollaba en forma aguda el conflicto liberal-conservador. Bueno, el caso es que en Riosucio se rumoró que en las cajas que conformaban la carga venían armas, lo cual ahuyentó a la gente, pues temía que pudiera pasar algo. Es decir, surgió una tercera versión: lo que llevaban en esas cajas eran armas, no un Cristo o un cadáver”<sup>48</sup>

Por consiguiente, en Riosucio no hubo ningún homenaje; allí lo que hubo fue una especie de vigilia alrededor de una carga rara que había llegado.

“En Anserma entrevisté a un viejo con el que logré mucha confianza. Él me contó que el paso por Anserma fue incluso peor, y eso por lo que se supo después. Gómez, el encargado del transporte, va a la telefónica del pueblo y pide una llamada para Medellín; la telefonista oye la conversación y se da cuenta de lo que está pasando, porque el tipo dice: “Bueno, ya llegamos con Gardel aquí a Anserma, anoche dormimos aquí y en este momento estamos partiendo rumbo a Armenia, así que no se preocupen”. Porque Defino esperaba en Buenaventura y estaba muy preocupado por la demora, pero es que no se imaginaba esa correría a lomo de mula por la cordillera. Gómez llamaba a Medellín para que le comunicaran a Defino que se tranquilizara, que ya habían pasado la parte dura y que en ese momento iban para Armenia a tomar el tren. Bueno, la telefonista oye este cuento y a su vez lo cuenta: “Vean, Gardel durmió aquí anoche, lo traían en un camión”. Entonces la gente empieza a hilar: “Ah, debió de ser en ese camión que amaneció en el parque”. Al final, lo que quedó más o menos claro después de la reconstrucción hecha por la gente del pueblo, es que los que transportaban el cadáver no habían querido hacerlo público por miedo a que el pueblo abriera el ataúd para quedarse con recuerdos. Desde luego, los elementos de reconstrucción testimonial no son muy abundantes, pero sí son muy confiables. Son pocos, como cuatro o cinco entrevistas, pero me permiten hacer la ficción a partir de estos testimonios. De otro lado, mi propósito no era el de hacer una

---

<sup>48</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

reconstrucción fiel, punto por punto, sino averiguar el carácter de lo que sucedió”<sup>49</sup>.

### **La caravana de Gardel, la novela**

La novela de Cruz Kronfly, no arranca exactamente desde la exhumación, sino desde la llegada del cadáver a La Pintada. El autor comienza la novela como si el transporte en mula hubiera sido desde La Pintada, aunque en realidad fue desde Valparaíso. Es decir, en la novela se ocupa del tramo que va desde La Pintada hasta Buenaventura.

En la novela, los dos arrieros son personajes muy distintos: uno de ellos es consciente de que transporta un símbolo, el otro piensa que lo que transporta es un cadáver, nada más. A lo largo del viaje hay entre ellos una especie de contradicción o de contrapunteo, porque el que cree que transporta un símbolo respeta mucho lo que está transportando, mientras que el otro lo trata como una caja cualquiera. A lo largo de la novela se teje una especie de intriga, pues el que considera que es una carga cualquiera de todas maneras saca cosas de la caja, en medio de la noche. Es una especie de profanador porque va a negociar con eso. El otro se opone a eso, aunque tiene mucho interés en ver lo que el primero ha sacado. Y lo que éste ha sacado, es de todo: cordones, pelo, pedazos de zapato, pellejo de lo que quedó del cadáver, una cosa algo así como necrofílica.

La novela, relatada en primera persona, está montada sobre la memoria de ese viaje que, en 1950, quince años después, hace Arturo Rendón, el arriero que respeta el cadáver, cuando decide buscar al otro para reclamarle la parte que le corresponde de lo que sacó de las cajas. Por consiguiente, hay dos historias, una articulada sobre la otra. La primera, la del tiempo presente, es la de la búsqueda de Rendón en 1950; la otra, la del tiempo pasado, corresponde a la del viaje con el cadáver de Gardel. La búsqueda de 1950 lleva a Rendón a recorrer los lugares por dónde pasó quince años atrás. Al ser una época con plena violencia bipartidista, le permite a Cruz, explorar esa época y la representatividad que el tango había alcanzado en esa zona de Colombia.

El personaje principal, Arturo Rendón, es un arriero, un hombre del campo, que se vuelve urbano, ciudadano. Emigra con su familia a una pequeña ciudad, al cabo del tiempo la familia se descompone y él termina en el tango, pues éste le ayuda a representarse su lugar en la ciudad. Se convierte en bailarín, se transforma en un tanguero, incluso asume la figura de Gardel; es decir, se viste con chaleco y saco, usa sombrero. No canta, pero reproduce la figura de Gardel. “En la novela hay momentos en que él es Gardel, casi. Se vuelve Gardel, digamos, juguetonamente; incluso hay momentos en que el acompañante de turno le dice “mi Gardelito” y comienza a tratarlo como si fuera Gardel. Es decir, Rendón es un arriero que, al

---

<sup>49</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

urbanizarse, vive la experiencia de asumir el tango como un repertorio imaginario que habla de él. La novela empieza así, al comienzo dice eso. El tango es él mismo; Rendón siente que el tango es él, que el tango le dice algo a él, le dice lo que es.”<sup>50</sup>

## ▪ Tango y exilio

**Por Javier Navarro,**

“Entre el exilio y el tango hubo siempre estrecha relación. La Buenos Aires del siglo XIX fue el lugar de exilio de los europeos pobres, pero también el lugar de marginamiento de antiguos habitantes desposeídos. Surge allí, en el Río de la Plata, sin mayores pretensiones de gloria, como puro entretenimiento de gente sin recursos que ya había oído las habaneras y las milongas, el rey de los ritmos exiliados, su majestad atorrante, El Tango Argentino. Para Jorge Luis Borges, en su Historia del Tango, es indudable desde el punto de vista histórico que el tango nació en los lupanares, no importa de qué lado del río, argentino o uruguayo. Esos lupanares fueron, sin duda, sitio de encuentro de artistas, músicos, pintores y poetas con malandras, policías y prostitutas. Lugares de sexo y de baile, de sexo y de muerte.

Si alguien quiere tachar de falsa esta genealogía, lo dejamos a su guisa. Por nuestra parte, no queremos prescindir del espacio mitológico del burdel, prehistórico y fascinante y en el que el infierno era como un cielo, multirracial y plurisocial.

Quien pase revista a los nombres de compositores y letristas de tangos se encontrará con gran cantidad de nombres italianos. Gardel mismo era francés de nacimiento.

Lo italiano aparece como nostalgia de una tierra perdida, de donde era Mamma. También en relatos en los que el tango cuenta con sorna lo que ahora hacen los italianos acá. En tanto que lo francés tiende a ser expresión de anhelo, de exotismo, de finesse, de savoir vivre, de anécdotas amorosas y mujeres exquisitas y un tanto extraviadas.

De esa mezcla de lo francés, lo italiano, lo español, lo hispanoamericano, lo negro, lo indígena, surgió "esa ráfaga" que "crea un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto", esa "mitología de puñales" como dice Borges en su poema *EI*

---

<sup>50</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

- **Tango.**

### **En Colombia**

De esa babel y de ese paraíso de ritmos y de lenguas, inicialmente sólo nos llegó a Colombia una pequeña escala musical y poética y un reducido purgatorio para almas ingenuas (aunque fueran matones de cantina, guapos de cafetín) que no habían recibido, ni recibirían las aguas bautismales del 2x4. Por eso, el nivel de exigencia del tangófilo que frecuenta nuestros bares y tabernas, o escucha la radio, es poco. A esto hay que agregar que, quizás por razones económicas, nuestros empresarios, con pocas excepciones, traían como grandes artistas a orquestas y cantantes desconocidos en Buenos Aires, o apenas nombrados misericordiosamente. Fascinados o tal vez conmovidos por nuestra ignorancia, se quedaban acá para siempre. Pero hay que anotar que también hubo magníficas excepciones.

Carecíamos de una canción ciudadana y vino, entonces, a implantarse un ritmo ya mayor de edad, hecho y derecho, con una historia ya realizada en otra parte, que aquí ya no pudo producir nada, salvo tangófilos. Por eso, mucho de lo que se escucha, entre nosotros como tango, es el efecto de una re-interpretación premoderna. En una Colombia atrasada, campesina y musicalmente ingenua, amarrada en las montañas a las cuerdas del tiple, el tango se vuelve sonsonete de mal gusto cuando se produce aquí y pierde el norte para distinguir lo bueno y excelso del ripio y de lo fácil cuando se produce allá. Se tiene entonces por verdad estética el criterio de que la música debe ser simple, la letra cursi o sentimentaloides y la madre omnipresente.

También se tiene como criterio artístico para rechazar algunos tangos el que tengan complejidad sonora e instrumental, riqueza orquestal y excelencia poética. Al respecto dice Bernardo Echeverry: "Sospechamos que las circunstancias socio-culturales y económicas han sido la incubadora en que se crió nuestra tangofilia colombiana, lastrada por una especie de desconcertante, discordante y disonante caos melomaniaco, que lleva a delirar lo mismo con una pieza maestra del Gardel como "Cuesta abajo", "Volver" o "Soledad", que con cualquiera de los desastrosos pasodobles interpretados por Enrique Rodríguez y su Orquesta; con una insignificante rancherita cuyo único mérito es ser paisana del Tango; o en últimas, con cualquier foxecito inocuo y desabrido de esos que plagan las mezquinas frecuencias de la tanguedia nacional. La confusión melomaniaca es la enfermedad de los coleccionistas tradicionales de Tango. Su labor carece de tamiz salvo para filtrar las manifestaciones de las extraordinarias corrientes renovadoras del Tango de mediados de los años 40"<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> NAVARRO, Javier. El tango en Colombia [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 1997. [Consultado 3 Julio, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).



## ▪ **Historia del tango en Cali**

El tango como ritmo latinoamericano durante el primer tercio del siglo XX, junto a los valeses, marchas y pasodobles tuvieron una buena acogida en Cali. A pesar de que los pasillos, guabinas y bambucos gozarán de gran aceptación durante la misma época.

En cuanto a los lugares en donde se escuchaba éste fenómeno musical en Cali, durante las décadas del cuarenta y cincuenta, se encuentra carrera 8ª hacia el occidente de la línea férrea, en donde “existieron cafés, bares y cantinas donde, alternando con Daniel Santos, se escuchaban tangos, milongas, foxes de Armando Moreno y Canciones de Olimpo Cárdenas: Café Rayo X (carrera 8ª No 24-76 esquina), Café Puracé (carrera 8ª No 15-1), Mikey Mouse y el Motorista”<sup>52</sup>.

En un sector de ‘bajos fondos’, alrededor de la Galería Central, se encontraban cafés donde se escuchaba música caribeña, pero predominaban los tangos y las canciones de Olimpo Cárdenas: el café Marrullas de José M. Salazar (calle 14 No 8-115), El Real Madrid (cra 9ª No 11-50), El Gallo de Oro localizado en la esquina occidental de la calle 12 con cra 10, frente a la galería central y contiguo al cine Cali, la Puerta del Sol de Luis C. Buitrago (cra 9ª No 13-2), Café Bola Roja de Octavio Gallego (cra 9ª No 12-11) y el Café La Vegas de Samuel M. Castillo en la esquina sur de la carrera 10 con 11, al lado del Parque Santa Rosa

## ▪ **Historia del tango en Cali’ Tomado textualmente de una conferencia del Abogado Darío Encinales**

Desde el risco sentimental y milonguero de Manizales, un día cualquiera de 1944, se desprende el alma bohemia y soñadora de Evelio Pérez para anclar sentimentalmente en la carrera 10 con calle 17 de Cali, corazón palpitante del barrio Sucre, donde nace Mi Tanguito, mas tarde El Zorzal, siendo la figura omnipresente de Carlos Gardel quien presidía las tenidas, mientras la wurlitzer revivía la voz de Alberto Gómez al compás de Las Mirlas, de Magaldi quien cantaba Ramona o de la orquesta de Francisco Lomito quién hería el sentimiento al sonar Pero el día que me quieras.

Cerca, en la calle 15 con carrera 12, el bar restaurante Casa Blanca de Félix Brand conmovía hasta la emoción con el dúo de Fernando Díaz y Jorge Omar, interpretando ‘Se han sentado las carretas’. A una cuadra la voz Calandria, en ‘Aquí es miguel’ marcaba la frontera entre el tango y el pasillo.

En el ‘As del tango’, carrera 11 bis con calle 16, el negro Manuel Bermúdez servía aguardiente con miel de abejas como queriendo endulzar la nostalgia gris del visitante. La presencia de ciudadanos armados hizo que la turba enfurecida del 10

---

<sup>52</sup> VÁZQUEZ, Op. cit., p. 256.

de mayo de 1954 sepultara en medio de las llamas la música emotiva del Río de la Plata.

‘El viejo rincón’ del gordo Anuar Calvo en la carrera 10 con calle 13, el bar ‘Uriel’ en la calle 17 con carrera 10 Bis, ‘El perico negro’ y ‘Chaflán’ marcaron una época gloriosa en donde las botellas de cerveza, cobijadas por aserrín y por hielo picado enfriaban el alma sedienta de los filibusteros de emociones nostalgias.

Las amanecidas en ‘Fantasio’, carrera 13 con calle 18 eran obligantes: el rezongo del bandoneón en la rocola hacía temblar el alma sensible de quien se embriagaba para olvidar los recuerdos y las traiciones. A veces la música tropical ponía sordina al sentimiento.

‘El Salón Argentino’, en la calle 19 con carrera 13 fue pista de baile de malevos y travestís. El fox y la milonga se entronizaron como verdadera religión y como sentimiento lúdico de la vida.

Un poco más allá, atrás del teatro Maria Luisa era excelente anfitrión Juancho Morera o en el barrio Obrero donde Fabio Tobar rendía culto al buen gusto.

Como olvidar a Omar Girón o al ‘Perico Negro’ o al bar ‘David’. El tango se vestía de corbata negra y sus sacerdotes oficiaban con fervor y recogimiento.

Al morir la noche se apagaban los acordes sentimentales del tango y la milonga en esa vieja zona de tolerancia. Con los últimos lamentos de la música ciudadana las mujeres de arrabal ofrecían con premura su dignidad herida a cualquier postor para asegurar así un lecho tibio o un bocado de pan que calmara la tristeza de la vida.

Para confluir con Luís Garros P. tenemos que decir que vivir es un sueño que cuesta la vida. Recordar con nostalgia esos tiempos y esos sitios es encontrar un farol humeante de vejez y de tinieblas que nos revive los sitios y las vivencias de una manera singular y verdadera.

Y así el tango en Cali como en cualquier parte del mundo tuvo su eclosión en medio del licor, del ensueño, del alarido mortal que mata al alma pero también con el bálsamo de la esperanza que cura las heridas.

## **2.2. MARCO TEÓRICO**

En la actualidad las Ciencias Sociales se han visto enfrentadas a la gran cantidad de cambios culturales que han surgido en el mundo, a tal punto que las teorías totalizadoras han quedado atrás y ahora todos los sectores de la sociedad merecen igual grado de importancia. De tal modo que los investigadores se ven

obligados a reconocer los efectos de los 'usos' (prácticas) culturales tanto de las elites, como de los subalternos.

Durante los años ochenta y noventa se han producido una reorientación sociológica de la reflexión antropológica de la cultura que coincide con la proliferación de los estudios sobre ésta en las diferentes disciplinas. Por ejemplo, "en el campo de las humanidades merece destacarse la prolífica creatividad de la crítica literaria donde han florecido corrientes tan heterogéneas como la semiótica y el análisis narrativo, y donde se ha acabado por consagrar la cultura popular (tradicional y de masas) y sus formas orales y visuales"<sup>53</sup>. Así, se comprueba el reconocimiento y valoración por parte de la investigación hacia las diversas manifestaciones populares y expresiones ordinarias.

Por otro lado, el papel que ocupa la cultura en la constitución de la sociedad y de los procesos sociales, hace que cobre importancia los temas relativos a la construcción de identidades colectivas y la configuración de las ciudades. Este hecho se debe a que la ciudad no es solamente una construcción material y física, también es un espacio que alberga pensamientos, creencias, costumbres, tradiciones, hábitos y formas de vida de los actores sociales que la habitan, los cuales son protagonistas de la identidad y cultura que conforman la historia misma de cada ciudad.

### **2.2.1 Concepto de cultura**

La cultura tendría dos significados conectados, que contarían con las aportaciones de la antropología. (R. Williams 1982).

- La cultura es un sinónimo de actividades intelectuales y artísticas, siempre y cuando incluyan todas las prácticas significantes manifiestas: trátase del periodismo, la moda, el diseño o el ritual. Un área de la práctica humana paralela a las prácticas políticas, económicas o generacionales. Este tipo de acción es directa y conscientemente practicado como tal: se escribe una novela, se va al teatro, se escucha música.
- Se consideran a los sistemas significantes manifiestos como elementos de un sistema signifiante más amplio que constituye la condición de todo sistema social y con el cual en la práctica comparten necesariamente su material. La cultura así, entendida permeabiliza todo lo social y, por tanto, puede decirse que las prácticas significantes se hallan intrínsecamente presentes en todas las demás actividades.

La cultura como sistema signifiante está inserta en toda una gama de actividades, relaciones e instituciones, de las que sólo algunas son

---

<sup>53</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 8.

manifestaciones culturales. Este uso del concepto de cultura sería más eficaz para las sociedades contemporáneas que el estrictamente antropológico, ya que permite cuatro tipos de análisis “En primer lugar, del sistema cultural como sistema significativo; en segundo lugar, del sistema cultural como sistema significativo manifiesto; en tercer lugar, de los sistemas político, económico y generacional como sistemas significantes, pero cuya significación permanece latente; en cuarto lugar, de las interrelaciones entre los distintos sistemas, permitiendo plantear cuestiones de vigencia de las ideologías, el mercado de la cultura y las políticas culturales”.<sup>54</sup>

Una sociedad diferenciada no consiste en una totalidad integrada por funciones sistémicas y una cultura globalizada o común, sino en un conjunto de esferas de juego relativamente autónomas en función de sus principios de regulación, de sus valores particulares y del tipo de bienes (capital) que se juegan en ellos. “Los campos surgen porque un ámbito de la acción humana se organiza y articula de acuerdo con una ley específica; consisten en redes o estructuras de relaciones objetivas; comparten algunas propiedades fijas, lo que da lugar a fonologías estructurales pero se articulan en función de propiedades específicas y cada uno de ellos se rige por un principio, una lógica”<sup>55</sup>. Por otra parte, los campos están insertos dentro de un sistema social concreto, que define su posición en el seno del mismo, de manera que no sólo son interdependientes, sino que mantiene relaciones de dominación y subordinación entre ellos.

Teniendo en cuenta que la significación más antigua y clásica de cultura como proceso de crianza, es reemplazada por conceptos como educación y socialización, que constituyen áreas o subcampos de análisis perfectamente establecidos en el campo de las ciencias sociales, la sociología se centrará en “un concepto integrado de los cuatro significados más modernos que son, por otra parte, los que abordan las experiencias peculiares de la modernidad: La dimensión ontológica, la dimensión fenomenológica (entendida como diversidad), la dimensión carismática y la dimensión histórica (entendida como emergencia de un campo concreto que comporta formalización y especialización). De acuerdo con ellas, la cultura como información adquirida por aprendizaje social, es a un tiempo genérica (constitutiva, universal, afirmadora de la común dignidad humana) y grupal (plástica y diversa según su nicho étnico, afirmadora de la relatividad y la tolerancia); personal (o genial, orientadora a metas, a innovación y creatividad, evaluadora, afirmadora de la excelencia) y estructural (campo autónoma que comporta formalización de tareas y procesos y especialización en funciones, afirmadora de la competencia funcional)”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 57.

<sup>55</sup> Ibid., p. 58.

<sup>56</sup> Ibid., p. 61.

▪ **Dimensiones y Aspectos de un concepto de cultura multidimensional**

- Dimensión Ontológica: La cultura es constitutiva. La cultura es la información adquirida por aprendizaje social, es un sistema signifiante que proporciona información pragmática de cuatro tipos: Descriptiva (proporciona datos, dice cómo está el mundo), técnica (proporciona instrucciones, dice como actuar en el mundo), normativa (proporciona metas y valores, dice qué hacer) y prospectiva (proporciona utopías, dice lo posible o lo imposible).
- Dimensión Fenomenológica: La cultura existe como diversidad, dada su indeterminación constitutiva. Comporta la socialización en las creencias, valores y pautas de un grupo determinado.
- Dimensión Carismática: Existen sistemas distintos de normas y valores en las diferentes sociedades, de manera que lo que es valioso o tabú para unas puede carecer de interés o estar prescrito en otras.
- Dimensión Histórica: la sociedad moderna constituye una configuración peculiar que se caracteriza por la diferenciación funcional y la división del trabajo. De esta forma se crean campos de acción diferenciados por lógicas y principios específicos.
- La constitución del campo cultural de la producción cultural implica especialización de productores, diferenciación de prácticas y de géneros, cristalización institucional, tecnologías nuevas, relaciones sociales nuevas.
- Al igual que la dimensión fenomenológica de la cultura, también esta dimensión histórica se halla jerarquizada o estratificada, tanto intra como interculturalmente.
- Los campos que constituyen un sistema social por más autónomos que sean, nunca son absolutamente independientes. Las relaciones entre ellos son complejas y están jerarquizadas.
- Una vez constituidos los campos y dado un cierto grado de desarrollo de los mismos, surge la necesidad de abordarlos no sólo en términos de su lógica interna, de carácter instrumental, sino también desde la perspectiva de su enraizamiento cultural.

El conjunto de aspectos que se acaban de tratar confirma la tesis de Hannerz de que un análisis de la cultura que reconozca el carácter colectivo de ésta, inevitablemente comporta una sociología.

Es por esto que una sociología de la cultura debe asumir y explicar las dimensiones expuestas, puesto que ello obliga a considerar la existencia de la

asimetría cultural y la diferenciación funcional ( fundamento no reconocido de la definición humanista y dimensión frecuente ignorada por la visión antropológica) e implica una concepción de la relación entre cultura y sociedad que reconoce la diversidad de recursos y bienes, la complejidad de la estructura social y la autonomía relativa de las prácticas.

Una visión sociológica la cultura es reconocida como autónoma, interdependiente, que no consiste en un mero reflejo de las relaciones de producción y, por tanto, nos incita a estudiarla en y por sí misma.

Desde un enfoque antropológico la cultura es el modo diferenciado de vida de un pueblo o de un grupo social, englobando en el mismo todas las manifestaciones y expresiones propias de dicho grupo. La cultura es el estilo y las formas globales de vivir de una colectividad. De esta idea se rescata la dignidad equivalente de todas las pautas y formas de vida de cualquier grupo humano, admitiendo que todos están constituidos culturalmente.

Además, en dicha visión antropológica se reconoce que definitivamente la cultura no es genética, sino transmitida mediante el aprendizaje social, el cual a su vez es difundido gracias a la memoria e incorporación de símbolos colectivos mediante los cuales los grupos se comunican, manifiestan su visión del mundo y su sistema de valores.

Por su parte, la sociología toma bases de la visión anterior agregando que las sociedades actuales caracterizadas por su complejidad “han producido una serie de transformaciones que permiten el desarrollo específico y autónomo de un ámbito en el que tiene relevancia especial el cultivo de los signos y los símbolos”.<sup>57</sup> Igualmente, reconoce a la cultura como un sistema signifiante que está inserta en diferentes actividades, relaciones e instituciones.

De esta manera, se puede identificar al Tango como una expresión inmanente a la cultura de un grupo social específico que vivió, sintió y proyectó esta práctica musical a su vida misma. Estableciendo una relación directa entre la música y su visión del mundo, entre las experiencias propias y las historias contadas en el Tango.

Para entender dicho entramado de relaciones es necesario conocer la constitución de los campos de producción cultural. Los cuales son considerados “espacios o lugares de una lógica y de una necesidad específicas y a la vez irreducibles a las que rigen otros campos”<sup>58</sup>. En las sociedades no existe una totalidad integrada ni

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 54.

<sup>58</sup> BOURDIEU, P Y WACQUANT, L. Per una sociologia reflexiva. 2 ed. Barcelona: Herder, 1994. p. 74. Citado por: ARIÑO, Antonio. Sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad. Barcelona: Ariel, S.A, 1997. p. 58.

una cultura común, en cambio se crean ámbitos de la acción humana organizados, articulados a leyes específicas y regidos por una lógica particular.

A manera de conclusión se infiere la cultura como un conjunto de sistemas significantes de una sociedad a través del cual un orden social es construido, experimentado, reproducido, explorado, es decir, efectuado o hecho real por sus miembros

#### ▪ **Sociedad y cultura**

La cultura no es un mero reflejo de la sociedad, es constitutiva de ella. Por eso para comprender la relación existente entre sociedad y cultura hay que partir de la tesis de que “la sociedad no tiene exclusivamente una fundamentación económica ni política, también está constituida culturalmente”<sup>59</sup>. Así pues, sin demeritar el hecho de que la cultura no agota toda la realidad social, se deduce que no existe sociedad sin cultura, ni cultura sin sociedad, puesto que la sociedad es producida por la cultura.

Entendiendo esta relación se afirma que la “cultura es la urdidumbre de significaciones atendiendo a las cuales los seres humanos interpretan su existencia y orientan su acción; estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas”<sup>60</sup>. Los individuos interpretan y definen su mundo a partir del conjunto de creencias, símbolos expresivos y valores, por medio de los cuales también expresan sentimientos, ideas y emiten juicios.

Además, los fenómenos culturales están insertos en contextos sociales y procesos históricos específicos que determinan que las formas simbólicas sean producidas, recibidas y transmitidas por los individuos. Así “las prácticas culturales tienen lugar en condiciones sociales concretas que determinan el horizonte de interpretación; con distintas modalidades de circulación, que dependen del grado de desarrollo técnico y del desarrollo social de dichas técnicas; y en contextos históricos concretos, de los que son expresión y a los que contribuyen a reproducir y transformas en el acto mismo de su reproducción”<sup>61</sup>.

Para finalizar, la relación entre sociedad y cultura es compleja y no se puede establecer a priori. “la mayoría de los actuales sociólogos de la cultura y de los teóricos de la sociología parecen estar de acuerdo en tres afirmaciones básicas: que la cultura es constitutiva de la sociedad, aunque no sea la única dimensión constituyente; que en nuestras sociedades la relación entre cultura y sociedad se

---

<sup>59</sup> ARIÑO, Op. Cit., p. 10.

<sup>60</sup> GEERTZ, C. La interpretación de las culturas. 2 ed. Barcelona: Gedisa, 1987, p. 131-133. Citado por: ARIÑO, Antonio. Sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad. Barcelona: Ariel, S.A, 1997. p. 71.

<sup>61</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 81.

establece, ante todo, a través de la lógica de los campos a ámbitos diferenciados de la acción; y que la sociología debe ocuparse, sobre todo del análisis de las formas de organización y distribución del capital de información al en los contextos de producción, circulación y apropiación.”<sup>62</sup>

#### ▪ **Conclusión:**

Teniendo en cuenta la razón de ser de este proyecto se infiere que está suscrito a la teoría planteada. Ya que considera como eje fundamental la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de una práctica cultural existente en Cali. De esta forma, se considera inminente la combinación de dos frentes: la investigación etnográfica para lograr llegar a la reconstrucción histórica del objeto de estudio, es decir, la historia del tango como fenómeno cultural en la ciudad.

### **2.2.2 La Música como objeto de Estudio para la Comunicación Social**

Para el estudio de la comunicación las prácticas sociales como: la música, la danza, el teatro, la literatura, la poesía, el cine, son objetos de estudio, puesto que son producciones con sentido codificadas desde lenguajes que implican competencias, intercambios de productos discursivos en interacciones sociales humanas. Estas prácticas que generan “producciones” que portan sentido, contribuyen a construir el sistema cultural, sin el cual ninguna sociedad humana podría existir.

En el desarrollo de los estudios científicos sobre la comunicación social, el problema de lo musical en la constitución de identidades urbanas, ha merecido un gran interés relacionado al estudio de las prácticas culturales.

*“La música resume, en efecto, las victorias alcanzadas por la cultura sobre los más prosaicos elementos de nuestra vida cotidiana. Ella aligeró y ennobleció nuestras servidumbres terrestres. Por ella se encontraron milagrosamente disciplinados, idealizados, espiritualizados y transfigurados el tiempo, el espacio, la duración, el movimiento, el silencio y el ruido. Ella despertó a la materia a la vida secreta de las vibraciones que le dan un alma. Consiguió sacar de todo lo que palpa, de todo lo que choca, de todo lo que roza, una chispa de belleza. Enseñó a la piedra, a la arcilla, al hueso, al cuerno al marfil, al cristal, a la cuerda, a la piel tensa, a la madera y al metal, que estaban dotados de palabra. Les enseñó el canto y les arrancó transportes de entusiasmo, sollozos, gritos de odio y suspiros de amor”.*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 76.

<sup>63</sup> FARMACEUR, Op. cit., p. 3.



Por tanto, La música entra a hacer parte del estudio de las prácticas culturales, considerada como un fenómeno social que genera producciones portadoras de sentido, las cuales a su vez, construyen el sistema cultural. “La música ocurre por la voluntad humana de establecer relaciones con sigo mismo con otro, con otros, ...que ocurre como resultado de la experiencia, conocimiento y saber humano en el entramado de los lenguajes humanos y sus prácticas rituales,... que se construye desde la práctica vital y cotidiana como experiencia mítico, cosmogónica social humana....que constituye lo humano, lo transforma, lo proyecta en el tiempo y lo materializa en el espacio....”<sup>64</sup>. Un fenómeno social digno de ser tenido en cuenta por disciplinas del conocimiento humano como las Ciencias Sociales y la Comunicación Social. La literatura científica y artística sobre el fenómeno de la música, normalmente la ha ubicado en el Campo de las Artes y en algunos casos, en el de las Humanidades, entre ellas, por supuesto a la Filosofía y La Estética.

El fenómeno musical, como práctica social humana es “un conjunto complejo de realidades inscritas en un campo cultural, que se define como práctica y proceso comunicativos en los que intervienen actores, agentes especializados, procesos, productos y tecnologías, cuyas relaciones no han sido registradas ni interpretadas desde los estudios tradicionales mencionados”<sup>65</sup>.

En las diferentes prácticas culturales que realizan los actores sociales muchas de sus interacciones son presenciadas por la música, produciendo así, numerosos relatos contruidos con base en lo musical. “En América Latina y particularmente en países como Colombia, la acción simbólica sobre la que se yerguen los imaginarios de lo que somos, está articulada a las prácticas musicales”.<sup>66</sup>

Interesa en consecuencia, la descripción de las prácticas musicales llevada a cabo por actores y agentes concretos ubicables espacial y temporalmente como tales en la dinámica de adquisición de la cultura musical como capital con el que los grupos sociales juegan, disputan y negocian sus posiciones en un campo o espacio social específico observable empíricamente.

De esta manera, se puede decir que la experiencia del vivir no se hace en la práctica musical y simbólica si no con ellas, puesto que los seres humanos vamos pescando significados en lo que vamos viviendo.

En Colombia se conoce muy poco del reciente pasado musical urbano. “Los estudios sociales existentes sobre lo musical se basan en el análisis de contenido de los textos de las obras musicales y en los artistas célebres, en el rescate de textos, partituras y obras y en el recuento nostálgico del folclore nacional”.<sup>67</sup>. En

---

<sup>64</sup> PAVIA y PUENTE, Op. cit., p. 4.

<sup>65</sup> Ibid., p. 5.

<sup>66</sup> PAVIA y PUENTE, Op. cit., p. 4.

<sup>67</sup> Ibid., p. 3.

contraste, se le ha restado importancia a quienes se apropiaron de la música para hacerla parte de su estilo de vida, convirtiéndola en una práctica social humana que configuró parte de su cultura. Por ello, es pertinente realizar una investigación que se pueda centrar en la reconstrucción histórica de una práctica musical (tango) basada en los relatos de un grupo de actores sociales relacionados con este campo musical.

La música es fundamental para comprender lo social por la función que cumple en la ubicación temporal de la vida humana por “la importancia que tiene con respecto a una de las coordenadas sobre las que se construye la vida: el tiempo”<sup>68</sup> Es pertinente estudiar la música como sistema de representación (lenguaje) y en consecuencia como factor determinante de la construcción de identidades colectivas. Y entenderla como “conjunto de prácticas de comunicación cultural y como producción, distribución y consumo de productos discursivos, atraviesa los campos económico, político, religioso, artístico, científico y tecnológico de la cultura. Las prácticas van de lo local a lo global y viceversa, mediadas por los actores, agentes e instituciones que controlan espacios y posiciones del campo cultural”<sup>69</sup>

En tanto, se podrá reconocer la importancia de la música en procesos civilizatorios, la modernidad y particularmente, los efectos de estos procesos históricos de desarrollo del capitalismo en los grupos sociales que se identifican como caribeños en Centro América y el Caribe.

“La comunicación musical como fenómeno sociológico, antropológico, económico, político, estético es un filón estratégico para observar la transformación de lo urbano- industrial cuyas particularidades únicas y diversas, está dispersas en imaginarios individuales, interpersonales, grupales y colectivos susceptibles de reordenarse para ponerse en común y difundirse.”<sup>70</sup> De esta forma, el objeto cultural comunicativo denominado cultura musical, atañe, en tanto producto de la práctica social expresiva y campo de producción cultural propios de los cambios del sistema simbólico de la cultura y su dinámica urbana, en el periodo en que se lleva a cabo la incorporación tecnológica - industrial, de migración rural y extranjera, de transformación histórica de la sociedad en lo material y social. Es decir en momento en que se dan las condiciones para la constitución de la ciudad moderna y la cultura urbana en la ciudad de Santiago de Cali - Colombia

En Colombia nuestro ser en otro parece renovarse en la interacción musical. Sin embargo, “el proyecto cultural de esta práctica recreadora, queda al servicio de los campos sociales donde se define la supervivencia y renovación de las viejas formas de poder, marginalidad social y hegemonía y donde reina la extrañación.

---

<sup>68</sup> QUINTERO, Op. cit., p. 275.

<sup>69</sup> PAVIA, Op. cit., p. 11.

<sup>70</sup> PAVIA y PUENTE, Op. cit., p. 4.

“El interés por las prácticas musicales como espacios de comunicación social, por las relaciones entre sistemas de organización material y simbólica de las prácticas sociales en el ámbito de la comunicación en el contexto histórico espacio temporal en actores se relacionan y producen esas prácticas atribuyéndoles o no sentido, se integra al interés por comprender e interpretar la construcción de diversas formaciones sociales, instituciones “formas” de articulación de las estructuras sociales de la sociedad caleña a sistemas de organización simbólica (política, económica, cultural)”<sup>71</sup>.

Como queda demostrado el estudio de las prácticas musicales como fenómeno socio-antropológico, es un filón estratégico para observar los procesos de transformación cultural de los diferentes grupos sociales.

### ▪ La Etnomúsica

En el campo de los estudios de mercado, las investigaciones desde enfoques como la etnomúsica, se ha orientado hacia la exploración del origen social y cultural de los intérpretes. Tendiendo así a apoyar la labor de producción bélico-comercial asignada por los imperios del consumo a los medios de comunicación de masas. De esta forma, se puede apreciar como los actores sociales son poco partícipes en la reconstrucción de su conocimiento, su cultura y el reconocimiento a sus memorias.

La música como objeto de estudio de las ciencias sociales ha sido abordada como “representación social”, como “acción simbólica” o estructura de relaciones no normalizadas y como “práctica colectiva”.

Es así, como ha generado especializaciones como el estudio de la música popular y el folclore, el estudio de las formas los estilos y géneros, el estudio de los contenidos, el de las audiencias (o públicos), los mercados y las industrias, el estudio de las obras y biografías de autores (compositores), el estudio de los instrumentos y la incorporación de la técnica a la creación musical, entre otros.

Cuatro son los elementos básicos que se destacan en los estudios musicales: los creadores (la producción) el sistema social, los consumidores o públicos y las representaciones sociales.

“En la actualidad los enfoques para abordar estos aspectos han estado articulados a tradiciones sociológicas particularmente interesadas en la comprensión de la integración social y la construcción de identidad. Tales perspectivas atribuyen como mecanismo determinante de la integración social a las instituciones (la normatividad), la acción de grupos (el poder), la representación social (el lenguaje en algunos casos o los imaginarios colectivos en otros como procesos de

---

<sup>71</sup> PAVIA, Op. cit., p. 8.

mediación simbólica) o en palabras de Castells la construcción social de la legitimidad.”<sup>72</sup>

La investigación de una música popular<sup>73</sup>, como lo es el tango, que hace parte del objeto de estudio del proyecto aquí planteado, justifica su estudio académico sin tener que validarla desde la música culta. Debido a la gran cantidad de tiempo y dinero invertido en esta música, a su papel forjador de identidad juvenil, la masificación mediatizada de música oral, las nuevas funciones musicales generadas por los medios audiovisuales, la universalización de la música popular afroamericana, la falta de presente de la música de concierto en general, y la aparición de los académicos-fanáticos, quienes, motivados por su experiencia juvenil con la música popular, decidieron considerarla como su legítimo objeto de estudio.

La música como objeto de estudio tiene un problema de fondo que es la relación entre las dinámicas de organización de las estructuras sociales y la organización simbólica de las sociedades, es decir el clásico problema de la relación y mutua determinación entre infraestructura y superestructura. “En consecuencia, el objeto la música se justifica en concordancia con la necesidad de comprender y leer hoy *el tránsito de las funciones sociales del arte*, de la contemplación en el museo a la recreación en la calle o en la industria, como plantea Rubert de Ventós,<sup>74</sup> lo que conducen a ampliar los ámbitos de comprensión de lo artístico a lo socio- cultural y de lo cultural a lo comunicativo. Tal desplazamiento, o descentramiento disciplinar se aprecia claramente en las tendencias actuales de los estudios sobre la música, arte y particularmente música popular.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 1.

<sup>73</sup> “Una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/ músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.” GONZALEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: La revista musical. Vol. 55, No. 195 (Ene. 2001); p. 49.

<sup>74</sup> De acuerdo con Rubert De Ventós tal necesidad demanda a los estudiosos de la cultura la construcción de un modelo teórico metodológico que permita entender la coherencia de la evolución del arte y la sensibilidad actuales, mostrar que se trata de dos frentes - uno más racionalista y otro más espontaneista - de una misma tendencia cuya unidad empieza a manifestarse cuando la vemos enfrentarse a la tradición puritana del arte, de la historia y de la ciencia. Un modelo en fin que incorpore el análisis de lo singular a una mirada más amplia. Para comprender una actividad artística que se sale (aparentemente) del marco o sector en que operaba, es necesaria una teoría no sólo del arte sino de los marcos o sectores mismos de un nivel general mayor que el de la actividad artística propia. Esto es desde una teoría de la cultura y la comunicación.

<sup>75</sup> PAVIA, Op. cit., p. 2.

El estudio musicológico de la música popular comenzó simultáneamente en América Latina y el hemisferio norte a fines de la década de 1970 y su evolución en ambas regiones obedece a dinámicas particulares del campo musical en el contexto de los estudios de las ciencias sociales y la investigación científica. “Veinte años más tarde, esta música popular ya se ha consolidado en la musicología latinoamericana o en los estudios socio-antropológicos de la misma, como lo demuestran la realización de tres congresos interdisciplinarios sobre música popular ( La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000), la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, en los Simposios Latinoamericanos de Musicología, celebrados en Curitiba desde 1997, y en publicaciones como el *Latín American Music Review* y la *Revista Musical Chilena*.”<sup>76</sup>

“La musicología popular en América Latina ha recorrido un camino diferente al del hemisferio norte. La diferencia está no sólo en los enfoques epistemológicos usados, derivados del estudio de realidades distintas, sino que en las características de quienes cultivan y en la función que la propia musicología cumple en nuestra sociedad. En cierto modo, el musicólogo latinoamericano desempeña lo que Gabriel Zaid (1998) llama la función social del intelectual. No sólo se trata de desarrollar la disciplina ni de ensanchar el conocimiento, sino de plasmar una visión de realidad que se constituya en espejo para que la sociedad se contemple, se critique, se comprenda.”<sup>77</sup>

Sin embargo, la distancia que han mantenido los etnomusicólogos de fenómenos ligados a la mediatización y la cultura urbana, está siendo reforzada por la perspectiva micro del estudio etnográfico, la etnomusicología se encuentra cada vez más con la música popular y ya no puede evitar referirse a ella.

Los estudios sobre música popular en América Latina contiene dos grandes vertientes: los estudios en etnomusicología y los estudios en musicología. La confluencia de estas vertientes conformaría el nuevo campo de estudios sobre música popular en América Latina.

Dentro de los aspectos etnomusicológicos se encuentran: “la historiografía (mediatización de la tradición), la etnografía urbana y la documentación”.<sup>78</sup>

Las investigaciones sobre etnografía urbana de la música popular, como la planteada aquí, corresponden por su parte a estudios sobre fenómenos musicales urbanos centrados en las temáticas de cultura urbana, el consumo musical y el uso de la música, con base en la observación y análisis de las prácticas musicales colectivo-grupales como los conciertos, las peñas, el baile, el performance, los

---

<sup>76</sup> GONZALEZ, Op. cit., p. 50.

<sup>77</sup> Ibid., p. 50.

<sup>78</sup> GONZALEZ, Op. cit., p. 51.

escenarios musicales como bares, burdeles, cafés, clubes, casa, tiendas, plazas, coliseos, etc. Sin embargo hay que referirse a otro uso metodológico que hace parte de este proyecto, la historiografía documental, basada en la recopilación de información escrita, noticiosa y transcripción de relatos orales sobre: orígenes del fenómeno musical, los actores, las prácticas, los escenarios y la evolución del fenómeno cultural del tango en Cali.

Entrar a un campo de investigación ocupado por la sociología y la antropología, los estudios culturales y literarios, la historia social, la semiótica y los estudios de género, le otorga a la musicología popular la ventaja de aprender a conocer multidisciplinariamente.

“La definición de un campo el de la música popular musical como mediatizado, masivo y modernizante, contribuye a la definición de un área de estudio y produce una confluencia de intereses disciplinarios mayor que ninguna otra, lo que ha llevado a la musicología popular a desarrollarse en un medio de alta interdisciplinariedad.

Al mismo tiempo, la música popular mediatizada constituye un campo de encuentro privilegiado para las musicologías, pues ha sido la que más se ha estudiado por las tres vertientes de nuestra disciplina: la histórica, la etnográfica y la sistemática.

La musicología popular abre el camino hacia un enfoque crítico e interpretativo que deja atrás el positivismo empírico de la musicología tradicional. Más aún, manteniendo una actitud acorde al espíritu libertario, rebelde y crítico de gran parte de la música popular, destacados representantes académicos de la musicología popular como Richard Middleton y Philip Tagg ven en la práctica de esta disciplina un medio para liberarnos de nuestra atomizada subjetividad burguesa, avanzando en la reintegración del cuerpo, la mente y el alma. Desde esta verdadera opción de vida, el musicólogo popular contribuye a deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 52.

- **Estudio básico sobre el tango como música popular**

**Sábato, Ernesto. “Tango, discusión y clave”** (1963) es uno de los primeros estudios básicos sobre música popular latinoamericana con cinco ensayos breves seguidos de la “antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo” realizada por T. Di Paula y N. Lagos, bajo la dirección del mismo Sábato.

El texto se incluye en este apartado teórico por que manifiesta la comprensión del fenómeno musical en concordancia con la perspectiva sociológica que atiende el contexto histórico y las circunstancias socioeconómicas en que se produce, los grupos sociales nuevos (marginales) en la trama de las relaciones sociales, los sistemas simbólicos de comunicación, las demandas y necesidades sociales, los instrumentos de producción y el espíritu o filosofía de estos grupos en contraste con la expresada por los asentados (hegemónicos).

Los títulos de los ensayos: Hibridaje, Sexo, Descontento, Bandoneón y Metafísica sugieren una conceptualización implícita dependiente del discurso expositivo de cada ensayo.

En concepto de hibridaje referido a la mezcla (racial, ética y cultural) enmarca dos hechos históricos en los que emerge el fenómeno musical del tango porteño, las inmigraciones a la Argentina a finales del siglo XIX e inicios del XX y la idea nacionalista de argentinidad como consecuencia del encuentro y la mezcla cultural.

La sexualidad, como condición, alternativa y referente del encuentro y desencuentro de mujeres y hombres sin lazos de parentesco en los espacios de la prostitución y el malevaje.

El descontento, la anomia de Durkheim, fruto de la crisis económica, política, sociocultural en el mundo y Suramérica.

El bandoneón, medio e instrumento de expresión y la Metafísica (la representación social y la opinión) esa sensibilidad expresada del espíritu colectivo de la época y el lugar.

La metodología usada por Sábato es historiográfica documental, basada en la recopilación de información escrita, noticiosa y transcripción de relatos orales sobre: orígenes del fenómeno musical, los actores (compadrito, inmigrantes italianos y europeos), la evolución del fenómenos musical (momentos y transformaciones del tango), el lunfardo (jerga popular), las letras y el ambiente urbano desde finales del siglo XIX a mediados del XX).

### 2.2.3 El Discurso, El Relato Urbano y su análisis

***“La Mayor parte de nuestra experiencia de vida pasa por el filtro del lenguaje hablado; con él articulamos, sentimientos y acciones para entender y darle razón de ser a los eventos del mundo.”<sup>80</sup>***

“Los discursos, son construcciones de representación son formas simbólicas o construcciones que se producen, transmiten y reciben en un contexto o CAMPO históricamente determinado, estos contextos se encuentran a su vez, socialmente estructurados y están caracterizados por instituciones de varios tipos”<sup>81</sup>. Para interpretar el discurso como construcción simbólica de un sujeto es necesario estudiar también este sujeto de manera contextual.

El discurso expone la dinámica de la cultura de un grupo social. Son los miembros del grupo y la apropiación que hacen del lugar que ocupan en la estructura social, la que se ve plasmada en el discurso. Éste también, es un producto de las relaciones de poder entre los actores sociales, es por esto que su análisis cultural del discurso, permite conocer cómo se genera en medio de relaciones desiguales de capital simbólico.

“El discurso, nos permite nombrar, reconocer e incluso crear el mundo, a partir del sitio que ocupamos en las redes de las relaciones sociales, pues aunque suene obvio no existe otra posibilidad que nos permita una lectura de la realidad, que no sea la propia”.<sup>82</sup> Los actores en sus actividades cotidianas utilizan constantemente procedimientos interpretativos para entenderse entre sí y a los demás, para comunicarse el uno con el otro.

Para analizar el discurso hay que reconocer que este es en si una interpretación del mundo, por lo tanto su estudio y análisis equivale a producir una reinterpretación de éste.

A través del discurso, el hombre en menor o mayor grado, está creando mundos posibles en los que se siente reconocido, está produciendo cultura. Entendiendo está como un conjunto de sistemas significantes de una sociedad a través del cual un orden social es construido, experimentado, reproducido, explorado, es decir, efectuado o hecho real por sus miembros.

Mediante la cultura, el actor intenta apropiarse del mundo. Mediante la cultura el actor trata de recuperar la familiaridad con el entorno para volver a integrarse a él.

---

<sup>80</sup> PRIETO, D. Diagnóstico de Comunicación. 3 ed. Quito: CIESPAL, 1985. p, 39. Citado por: PAVIA, Juan Manuel. Breve Manual de Viaje. Santiago de Cali, Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 2001. p. 9.

<sup>81</sup> PAVIA, Op. cit., p. 2.

<sup>82</sup> PAVIA, Juan Manuel. “La In- comunicación y otros textos del montón”. Santiago de Cali, Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 2001. p. 107.



Si la cultura puede ser entendida como una dimensión de análisis de todas las prácticas sociales, es entendible afrontar la práctica social y específicamente el discurso cotidiano, desde la perspectiva cultural, ya que este es una creación permanente de sentido.

La creación de sentido implica una asimilación, una selección creativa, una reacomodación a partir de esquemas interpretativos y formas de nombrar el mundo, de ordenarlo. La construcción de sentidos es una práctica permanente de los actores sociales, que no se limita a la existencia material o tangible de la expresión oral, sino que trasciende a la experiencia colectiva.

Los actores sociales tienden a enmarcar su comunicación con los otros; los grupos entienden y comprenden el significado de aquellas palabras y signos propios que su vida, experiencia y cultura consideran útiles y válidos. Ese repertorio de experiencias y significados culturales de un grupo o un actor social es su marco de referencia.

Se comprenden los discursos con base en el significado que se ha aprendido en la familia, los grupos de trabajo y los amigos. “Los términos, los acentos, los dichos y en general los usos propios del lenguaje constituye un marco de referencia. Las experiencias comunitarias, las leyendas y tradiciones populares, los significados particulares que se dan a ciertas palabras, acciones, eventos o cosas, las rutina de vida, los hábitos y las costumbres, constituyen marcos de referencia a partir de los cuales los actores sociales estructuran su identidad, sus principios y sus valores”.<sup>83</sup> Por lo tanto, se puede inferir que los marcos de referencia se ubican los discursos.

#### ▪ **La Ciudad: “Discurso”**

La ciudad no es sólo arquitectura, red vial, sede de la industria, el gobierno, el trabajo moderno o sitio para que habiten los actores sociales. La urbe es un complejo sistema comunicacional en el que se conjugan e integran sistemas referenciales y sistemas de interacción. Poder observar, investigar y analizar la ciudad, es una tarea indispensable para leer, comprender y disfrutar el medio humano y proyectar el sano ejercicio de comunicarse para compartir diversos proyectos de vida.

“La Ciudad es pues “discurso” y cosa inmemorable. Nos remite a una trama de códigos sobrepuestos, bajo la forma de lenguajes. Espectros y lenguajes resultantes de la mezcla de códigos y también, posibilidad expresiva y cognitiva de

---

<sup>83</sup> PAVIA, Juan Manuel. Breve Manual de Viaje. Santiago de Cali, Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 2001. p. 7.

hacer cultura en sociedad. Es un lenguaje híbrido, cuyas reglas obedecen a la grafía del tiempo histórico y huidizo y al aletear del espacio social simbólico”<sup>84</sup>

La urbe como discurso narra historias fragmentadas de acontecimientos, muestra hechos de conflicto y negociación de los diversos actores sociales que la componen, como también sus prácticas sociales y la construcción continua de sus proyectos de vida. La urbe narra a partir de sus huellas.

Sobre la ciudad, con ella, a través de ella y desde ella, los actores sociales, desde el lugar que ocupan en la estructura social, expuestos a discursos urbanos, adquieren esquemas de percepción, valoración y acción que transforman y actualizan la vida en sociedad.

“La acción e interacción social se encuentran traspasadas, atravesadas de sentido. Al analizar por ejemplo acciones sociales urbanas simples como: comprar, vender, pasear, bailar, atracar...etc., apreciamos, a primera vista, que suponen la intervención del sujeto en su realización y que, también implican al otro (a los otros sujetos) que intervienen en el juego, poniendo y quitando elementos a la organización del sistema simbólico y rehaciendo unas reglas de juego que renueven posibles formas de uso e interacción social en el contexto de la ciudad.”<sup>85</sup>

#### ▪ **El discurso como interacción social.**

“La interacción social es el vehículo fundamental para la transmisión dinámica del conocimiento cultural e histórico que implica algún grado de reciprocidad y bidireccionalidad entre los participantes en el intercambio, llevando a él diferentes experiencias y conocimientos, tanto cualitativa como cuantitativamente”<sup>86</sup>

Desde esa perspectiva puede afirmarse que lo que se escenifica en el espacio y tiempo comunicativos es una interacción social, interacción que es posible a partir del discurso, verbal o no, que intenta construir un universo cargado de múltiples sentidos. En esto, la comunicación juega un papel importante, pues sólo a partir de ella, se puede “decir al otro algo sobre el mundo”, como decía Aristóteles, y así construir nuevos sentidos como base de la comprensión del hombre.

Cada interacción conlleva a un propósito específico, y en ese sentido desarrolla construcciones diferentes, que dependerán de la específica relación que tiene cada actor con el entorno.

---

<sup>84</sup> PAVIA, Op. cit., p. 104.

<sup>85</sup> Ibid., p. 104.

<sup>86</sup> GARTON, Alison. Interacción Social y Desarrollo del Lenguaje y la cognición. Barcelona: Paidós, 1994. p. 18.

## ▪ Referentes en la cotidianidad.

En los discursos cotidianos la simplicidad y la facilidad se han convertido en los referentes más frecuentes. En el espacio urbano, ya no es extraño encontrar discursos o representaciones de las relaciones cotidianas; es por eso, que el individuo cada vez apela más a aquellos discursos que permitan la puesta en común entre lo que se considera teoría y práctica “real”. Por lo tanto, las prácticas sociales de la vida cotidiana, se convierten en un verdadero laboratorio de experiencias y relaciones de todo tipo y además, como entorno o escenario cumplen también el papel de referentes.

De esta forma se debe entender que “las indicaciones de nuestro entorno ya no dirigen entonces a nuestra comprensión sino a nuestra reacción; no se organizan en torno a nuestra posición sino con base en nuestra intención. Para entender estos mensajes que se producen y circulan en la vida cotidiana, hemos de ajustar la retina y acostumbrarnos a mirar siempre un poco arriba, antes y adelante. Acostumbrarnos a no buscar lo que algo es, sino para qué es”<sup>87</sup>

A través del discurso del actor social se vehiculizan diferentes narraciones que no sólo tienen un fin en el sentido institucional, sino que representan una transformación de las experiencias personales de éste.

Los discursos, de grupos, instituciones y medios hoy ponen al manifiesto que nuestra relación con el mundo es un “malestar” que intentamos resolver “armados de un lenguaje que cataloga la experiencia y, de un - inconsciente cultural - que se encarga de seleccionar, abstraer y filtrar las imágenes demasiado vivas, a fin de que podamos operar con ellas, dentro de una tradición que traza por nosotros una línea fija y precisa entre unas cosas y otras. Una línea divisoria entre lo humano y lo divino y aún entre unas divinidades y otras, a la que accedemos dotados de unos hábitos culturales que nos permiten realizar mil tareas de un modo casi automático, gratificante y eficaz, sin que nos veamos obligados a valorar y analizar cada una de las situaciones. Pues, al mantenernos instalados en un discurso cultural cuyo curso ya está trazado y que no hay ni que pensar propiamente, piensa y - discurre - por nosotros. Mientras nos acomodamos rodeados de unas obras que dan testimonio objetivo de nuestra capacidad o nuestro ingenio y en las que nos vemos reflejados, eternizados”<sup>88</sup>

El análisis cultural es el análisis no sólo de las acciones, objetos y enunciados significativos sino también de las relaciones de poder en las que éstos se ubican.

---

<sup>87</sup> Rubert de Ventós, X. De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica. 2 ed. Barcelona: Península, 1982. p. 126.

<sup>88</sup> Ibid., p. 128.

Por tanto, es importante que al estudiar el discurso se reflexione acerca de la forma como éste se genera o se produce en medio de los campos simbólicos o de las relaciones de poder.

### ▪ Campos Discursivos

Todo acto de comunicación se inscribe en determinado campo discursivo, sin embargo, esto no quiere decir, que permanezca a uno sólo género de Discurso. “Los géneros del discurso siempre se encuentran en correlación y correspondencia con otros géneros, preferentemente del mismo campo semiótico –discursivo; sin embargo, es posible determinar uno que prevalece”.<sup>89</sup>

Los géneros del discurso no son solamente instancias de organización y estructuración intratextuales, sino desempeñan básicamente una función reguladora de los usos sociales del lenguaje en una comunidad histórica y socialmente específica. Por usos del lenguaje entendemos, fundamentalmente, los procesos de elaboración e interpretación y la recepción discursivas.

“En el campo de la cultura los géneros del discurso regulan las relaciones que se establecen, a partir del discurso, entre grupos institucionales y actores sociales sin que éstas sean de un solo tipo. Cuando se da una conversación, los actores sociales establecen una relación única, pues cada participante apelará a diferentes usos del lenguaje, que a su vez dependerán de toda su biografía (lo cual incluye la pluralidad discursiva típica de la comunidad de la que forma parte). Este asunto pues, va más allá del entendimiento o “efectividad” de la comunicación, y lo trasciende, pues se traza de la puesta en escena, a través del discurso, de diversos modos de interacción social, y con ellos, del universo discursivo que los caracteriza”.<sup>90</sup>

### 2.2.4 La Representación Social

Las representaciones sociales pueden adoptar distintas formas: imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes hay que tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc. La noción de representación social nos sitúa en el punto donde se articula lo psicológico con lo social.

Se propone la siguiente definición de representación social: “Este concepto designa una forma de conocimiento específico, el saber del sentido común (no científico), cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y

---

<sup>89</sup> PAVIA, Op. cit., p. 120.

<sup>90</sup> Ibid., p. 86.

funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social”<sup>91</sup>

Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. En tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización de los contenidos, las operaciones mentales y la lógica.

La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación han de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás.

#### ▪ **Elementos para acotar la noción de representación social**

La representación social se define por su contenido (informaciones, imágenes, opiniones, actitudes, etc.). Este se relaciona con un fin, un trabajo a realizar. Pero también se define como una relación entre sujetos: es la representación que se forma un sujeto de otro sujeto. La representación social no es un duplicado de lo real o de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto: es la 'relación' del hombre con las cosas y los demás hombres.

La representación social tiene cinco características fundamentales:

- Siempre es la representación de un objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. Para eso se llama representación.
- Tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto. La forma de representarnos el objeto, la persona, etc., es mediante una imagen de ella.
- Tiene un carácter simbólico y signifiante. La representación como imagen, concepto, etc., no es una mera reproducción del objeto ausente, sino que es una construcción, donde el sujeto aporta algo creativo. Es decir:
- Tiene un carácter constructivo.
- Tiene un carácter autónomo y creativo.

---

<sup>91</sup> JODELET, Denise. Conferencia de la Dra. Denise Jodelet. Primeras Jornadas sobre representaciones sociales. [en línea]: Buenos Aires: CBC - UBA, 2003. [Consultado 12 de Agosto, 2005]. Disponible en : <http://www.cbc.uba.ar/dat/sbe/rep soc.html>

Las categorías que estructuran y expresan las representaciones sociales son categorías del lenguaje.

A la construcción de una representación social existen diversas maneras de manifestar la forma en que esa construcción psicológica y social llamada representación social se elabora. Estas teorías son seis:

- La representación social surge de una simple actividad cognitiva del sujeto. La construye en función del contexto, o sea de los estímulos sociales que recibe, y en función de valores, ideologías y creencias de su grupo de pertenencia, ya que el sujeto es un sujeto social.
- El sujeto es producto de sentido, y entonces expresa en su representación el sentido que da a su experiencia en el mundo social.
- La representación social se construye como una forma de lenguaje, de discurso, típico de cada sociedad o grupo social.
- El sujeto produce una representación social en función de las normas institucionales derivadas de su posición o las ideologías relacionadas con el lugar que ocupa.
- El juego de las relaciones intergrupales determina la dinámica de las representaciones: las interacciones van modificando las representaciones que los miembros tienen de sí mismos, de su grupo, de los otros grupos y de sus miembros. Estas representaciones permiten regular las relaciones sociales.

### **2.2.5 Acerca del Relato de Vida...**

La técnica del relato de vida tiene una extensa tradición en ciencias sociales; sin embargo, en comunicación se han registrado escasos usos de esta herramienta metodológica.

El relato de vida es un intento por descubrir lo social, en el cual la comunicación adquiere un lugar central, siendo el sujeto el protagonista.

Es importante remarcar una primera diferencia que distingue a lo que se denomina la 'historia de vida' del 'relato de vida'. Aunque a primera vista parecieran ser la misma técnica, no lo son. La primera remite a estudios sobre una persona determinada, que sí incluye su propio relato, pero que es complementado por el investigador con otras clases de documentos o narraciones. Se basa en recorridos amplios en la vida de un sujeto; lo que interesa es una suerte de totalidad, donde el orden cronológico tiende a ser respetado. Tampoco es el testimonio, ya que este último toma al individuo en calidad de partícipe u observador de un hecho,

por lo tanto se aleja de la entrevista biográfica. También se lo podría diferenciar de la historia oral, siendo ésta, el análisis de fuentes orales con un objetivo histórico.

“El relato de vida es una entrevista que busca conocer lo social a través de lo individual. Por eso se sustenta en la experiencia del individuo, no teniendo que ser este último una persona en particular ni especial, ya que sólo basta con ser parte de la comunidad a la cual se estudia. Éstas han sido algunas de las características que tanto Daniel Bertaux (Bertaux, 1988) como Franco Ferrarotti (Ferrarotti, 1988) -ambos con una amplia trayectoria en la aplicación de esta técnica en sus investigaciones- defienden, como parte de reivindicar lo biográfico en tanto enfoque metodológico y no simplemente como herramienta o técnica”.<sup>92</sup>

Es necesario aclarar que en tanto el actor social se posiciona en primera persona y habla de sus experiencias, se lo considera el personaje del relato. No importa si dice absolutamente todo, ni si respeta el orden cronológico, sino los hechos que son iluminados por la selección del recuerdo y la lógica de conexión que se evidencia en el relato. Hay que tener presente que todo relato biográfico es focalizado, parcial, y su primer recorte está dado por el investigador mismo con base en su interés de conocimiento. Tampoco debe importar si las cosas ocurrieron tal cual lo contado, ni si es absolutamente ‘verdad’. Esto se basa en que si no sucedió así, por lo menos desde el presente se lo concibe de esa manera y por lo tanto se actuará en consecuencia.

Una vez producido el relato, el análisis del mismo lleva a tres pasos fundamentales: 1) presentar las acciones casi con lujo de detalle, como una parte etnográfica y como base para interpretar; 2) encontrar los códigos socioculturales de esos hechos; y 3) interpretarlos en relación con la teoría.

#### ▪ **Potencialidades de su uso en comunicación**

Las diversas aplicaciones que este enfoque ha encontrado se centran mayoritariamente en los campos de la antropología y en segundo lugar de la historia y la sociología. El ámbito de la comunicación, a partir de la década de los 80, comienza a retomar este abordaje para instalarse hoy en creciente auge.

Las bases epistemológicas del relato de vida dejan traslucir aportes del interaccionismo simbólico, la fenomenología y la etnometodología. En tanto que “las teorías inscriptas bajo la línea de la acción social buscan encontrar la sociedad a través de los individuos, en sus interacciones, en sus acontecimientos y en la forma en que son organizados y revalorados esos hechos; en tanto lo que persiguen son los contextos de significados en que dichos sucesos son inscriptos, dando cuenta esto de lo que constituye a lo social, están valorando la

---

<sup>92</sup> DÍAZ, Nancy 1999; El relato de una vida: apuntes teóricos-metodológicos en comunicación. [en línea]: Revista Latina de Comunicación Social. Vol. 5, No. 22, (Oct. 1999); p. 7. [consultado 08 de Agosto, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc>.

comunicación (y a las prácticas y actos comunicativos más puntualmente) como forma privilegiada de acceso a ese conocimiento”<sup>93</sup>

Así, el relato de vida aporta una especificidad de datos en un texto, anclado en actos sociales. De por sí esta narración está ‘procesada’ en un primer nivel de interpretación por el propio actor, pero que necesita tener otros tipos de lectura para llegar a una interpretación de segundo orden (primero desde el sentido común y luego desde constructos teóricos).

Este texto proveniente del relato de vida, brinda la posibilidad de acceso a los contextos de significado de las acciones, superando el significado del acto en sí. Los contextos también pueden leerse como las mediaciones o como las significaciones sociales que son constructivas de la realidad social.

Considerar en el campo de la comunicación que es relevante estudiar el relato derivado de su vida, indudablemente pone en evidencia por lo menos tres supuestos: 1) el estudio de ese relato puede aportar algún conocimiento; 2) lo microcomunicacional posibilita un acercamiento diferenciado a lo sociocultural de lo que lo hace lo macrocomunicacional, que se centra básicamente en el conocimiento de estructuras, dejando de lado a los actores; y 3) también se deja de lado la concepción de que si se presta atención a los actores, éstos tienen que ser relevantes en algún aspecto. Se busca más bien a alguien común, a alguien anónimo, sin perder de vista su posicionamiento social, en los términos planteados por Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1991). Se busca, entonces, la relación entre lo personal y lo cultural. Así, Esta fascinación por la vida de personas, más que de personajes, cataliza la ambición por penetrar en los circuitos donde se cristaliza, se construye y reconstruye la cultura.

Por otra parte, acercarse a una práctica musical a través del relato de sus actores, que es lo que esta investigación pretende realizar, implica reconocer su carácter de construcción y a la vez su retroalimentación existentes entre discursos y prácticas. De esa forma, se debe pensar el lenguaje en términos de Jodelet (1986) como una performance constituyente y regulativa que mantiene y promueve, ciertas relaciones sociales, produciendo efectos discursivos.

### **2.2.6 La Memoria Colectiva**

La memoria es un hecho y un proceso colectivo. La existencia de un lenguaje y significación común de los miembros de un grupo, hacen que estos vuelvan a su pasado de manera colectiva, dotando de un sentido compartido a los eventos que los han constituido como una grupo sociocultural.

---

<sup>93</sup> Ibid., <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc>.



El estudio de la memoria, desde la investigación del sociólogo francés Maurice Halbwachs, ha sido esa necesidad de argumentar la naturaleza social de los procesos y prácticas culturales, que permiten reconocerse como tales a grupos y actores sociales.

“La Memoria Colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad”.<sup>94</sup>

Este pasado vivido es distinto a la historia, la cual se refiere mas, a la serie de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si éstos han sido sentidos y experimentados por alguien. Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro de grupo y por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos. “Mientras que la historia es informativa, la memoria es comunicativa, en ésta última interesan las experiencias verídicas, por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuanto haga menester”.<sup>95</sup>

Los grupos tienen la necesidad de reconstruir permanentemente sus recuerdos a través de sus conversaciones, contactos, rememoraciones, celebraciones, usos y costumbres, conservación de sus objetos y pertenencias, y permanencia en los lugares en donde se ha desarrollado su vida. Porque la memoria es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo, en medio de un mundo en continuo movimiento.

Toda memoria, incluso individual, se gesta y se apoya en el pensamiento y la comunicación del grupo: cada uno está seguro de sus recuerdos porque los demás también los conocen.

La comunicación y el pensamiento de los diversos grupos de la sociedad está estructurado en marcos, los marcos sociales de la memoria. Entre ellos, los temporales y los espaciales.

Los marcos temporales de la memoria colectiva, están armados con todas las fechas de festividades, nacimientos, defunciones, aniversarios, cambios de estación, Hect., que funcionan como puntos de referencia, como hitos a los cuales hay que recurrir para encontrar los recuerdos. “Las fechas y los periodos que son considerados socialmente significativos siempre tienen un recuerdo construido, y

---

<sup>94</sup> HALBWACHS, Maurice. La Memoria colectiva. [en línea]: París: Les Presses universitaires de France, 1967. [consultado 13 de Junio, 2005]. Disponible en Internet: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

<sup>95</sup> Ibid., [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

así, con base en ellos, se puede ir configurando una biografía congruente de actores y grupos. En el tiempo está depositada la memoria, como si ésta fuera un objeto y el tiempo fuera un lugar, y si faltan estos lugares, el recuerdo que contenían no puede ser devuelto<sup>96</sup>

Los marcos espaciales de la memoria colectiva consisten en los lugares, las construcciones y los objetos, donde, por vivir en y con ellos, se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que “tal esquina, tal bar, tal objeto, en fin, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción impide la reconstrucción de la memoria; con cada edificio que se derrumba, un trocito de pensamiento colectivo se rompe, queda inconcluso”.<sup>97</sup>

El espacio es fundamental a la memoria colectiva, porque al contrario del tiempo, que está hecho de convenciones, éste está hecho de material inerte, que es más estable y durable, y puede mantener así la memoria viva por más tiempo: la permanencia de una edificación significa para los interesados la permanencia de sus recuerdos, porque en efecto, “las cosas traen recuerdos”. La importancia del espacio se vuelve doble para la memoria por el hecho de que aún se destruya una construcción, siempre se podrá decir que “aquí estuvo”.

No es exacto que para poder recordar hay que transportarse con el pensamiento fuera del espacio, puesto que por el contrario, es la sola imagen del espacio la que, en razón de su estabilidad, da la ilusión de no cambiar a través del tiempo, y de encontrar el pasado dentro del presente, que es precisamente la forma en que puede definirse a la memoria; sólo el espacio es tan estable que puede durar sin envejecer ni perder algunas de sus partes.

#### ▪ **Memoria Individual y Memoria Colectiva**

Cada actor social participa en dos formas de memoria:

“La memoria colectiva, es la agrupación de memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Ésta evoluciona siguiendo sus leyes, y ciertos recuerdos individuales penetran también, algunas veces, en ella, estos cambian de figura a partir de que son emplazados en un conjunto que no es ya una conciencia personal.

La memoria individual no se encuentra completamente cerrada y aislada. Un hombre para evocar su pasado tiene necesidad de apelar a los recuerdos de

---

<sup>96</sup> Ibid.,

[http://classiques.ugac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.ugac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

<sup>97</sup> Ibid.,

[http://classiques.ugac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.ugac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

otros, se pone en relación con puntos de referencia que existen fuera de él y que son fijados por la sociedad”<sup>98</sup>. El funcionamiento de la memoria individual no es posible sin los instrumentos que son las palabras y las ideas.

Los recuerdos son colectivos y son traídos a la conciencia por otras personas, aun cuando se trate de hechos que solo le ha ocurrido alguien y de objetos que únicamente esa persona ha visto. Los actores sociales siempre llevan en y con ellos, un cierto número de personas inconfundibles. Es por eso, que para confirmar o recordar un evento ocurrido en el pasado, no son necesarios los individuos presentes bajo una forma material.

Para que la memoria de un actor social, se ayude de la de otros no es suficiente que estos proporcionen sus testimonios, hace falta que no hayan cesado de relacionarse con sus recuerdos y que tengan bastantes puntos de contacto entre unos y otros, para que el recuerdo evocado pueda ser construido bajo un fundamento común.

Cuando un gran número de recuerdos reaparecen dado que otras personas los evocan: también se concederá que cuando estos hombres no se encuentran presentes se puede hablar de memoria colectiva, dado que se evoca un recuerdo que ocurre en la vida de un grupo, y que se valora desde el punto de vista del grupo.

Del primer nivel de la memoria colectiva de un grupo se desprenden los recuerdos de hechos y de experiencias que conciernen a la mayor parte de sus miembros y que resultan, sea de su vida propia o sea de relaciones con grupos más próximos con los que tienen un mayor contacto.

#### ▪ **El recuerdo individual como límite de interferencias colectivas**

Los recuerdos que aparecen puramente personales, tal como cada actor social lo conoce, y es capaz de reencontrarlos, se distinguen de otros por la complejidad de las condiciones necesarias para que sean evocados; se trata de una diferencia de grado.

Entre los recuerdos que se evocan a voluntad y aquellos sobre los cuales pareciera que no se tiene control, se encuentran siempre diferencias de grado de complejidad para evocarlos. Los recuerdos evocables a voluntad están siempre al alcance de cada persona, dado que se encuentran en los grados a los que cada actor social puede entrar sin dificultad, éstos son pensamientos colectivos con los que cada ser humano permanece en un estrecho contacto, de tal modo que todos sus elementos, todos sus vínculos entre estos elementos y los pasajes entre los

---

<sup>98</sup> Ibid.,

[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

unos y otros les son familiares. Los recuerdos sobre los que no se tienen control son menos y más difícilmente accesibles por los actores sociales, dado que los grupos que se los brindarían se encuentran más alejados y sólo se está en contacto con ellos de manera intermitente.

Es por eso, que los fragmentos o elementos de los recuerdos personales, que parecerían pertenecer sólo al actor social, pueden encontrarse y conservarse en ambientes sociales definidos y los miembros de estos grupos (de los cuales él no deja de formar parte) podrían descubrirlos y mostrarlos de una manera adecuada.

Si la memoria colectiva obtiene su fuerza y su duración al tener por soporte a un conjunto de actores sociales, son, sin embargo, éstos los que recuerdan.

De este conglomerado de recuerdos comunes que se apoyan unos sobre otros, no son los mismos los que aparecerán con igual intensidad para cada uno de los miembros de un grupo. Cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, este punto de vista se transforma de acuerdo con el lugar que ocupa el actor y que este mismo lugar cambia de acuerdo con las relaciones que establece con otros medios sociales.

La sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en las relaciones de los individuos con los diversos medios o ambientes colectivos, es decir, por las transformaciones de estos medios, cada uno de ellos tomado por separado y en conjunto.

- **La memoria colectiva y el espacio.**

### **El grupo en su marco espacial**

Todos los movimientos de un grupo pueden traducirse en términos espaciales. El grupo urbano tiene la impresión de que no cambia en la medida en que el ambiente que lo rodea permanece idéntico a sí mismo. Es por ello, que las costumbres locales resisten a las fuerzas que tienden a transformarlas, y esta resistencia permite ver mejor hasta qué punto en dichos grupos la memoria colectiva se apoya sobre imágenes espaciales.

Si entre las casas, las calles y los grupos de sus habitantes no existiera más que una relación accidental y de corta duración, los hombres podrían destruir sus viviendas, su barrio, su ciudad, y reconstruir en el mismo lugar una diferente, siguiendo una idea diversa: "pero si las piedras se dejan transportar, no es tan fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres. Cuando un grupo vive durante mucho tiempo en un emplazamiento adaptado a sus costumbres, no sólo sus movimientos, sino sus pensamientos son regidos por la sucesión de imágenes materiales que representan los objetos exteriores. Al transformar el medio construido las piedras y los materiales no opondrían resistencia, no así los grupos que lo habitan. Para estos grupos perder su lugar de

esquina de tal calle, o la sombra de tal muro o tal iglesia sería perder el apoyo de una tradición que los certifica como grupo, es decir, su única razón de ser”.<sup>99</sup>

Así, cada sociedad fragmenta el espacio de manera que se constituya un marco fijo en el que guarda y encuentra sus recuerdos.

#### ▪ **A Manera de Conclusión...**

Con la importancia de los estudios culturales y comunicacionales se ha hecho importante comprender los procesos de interacción, estructuración social, las relaciones de los actores en un escenario determinado y el capital simbólico que posee el hombre a través de los años y en diferente espacio y tiempo. De acuerdo a lo anterior, se realizará un rastreo histórico descriptivo que ilustre los principales acontecimientos, prácticas culturales, escenarios y actores, que se identifican en la historia del tango, como práctica musical en la ciudad. Cómo ya se ha mencionado anteriormente, el proyecto pretende reconstruir la historia del tango en Cali como fenómeno cultural, teniendo en cuenta el relato de un grupo de actores sociales que conocen y han vivido relacionados con este campo cultural musical.

Por lo tanto, toda la teoría aquí planteada proporcionará las bases para que la presente investigación tenga la oportunidad de trabajar con actores sociales que a través de una práctica musical en común construyeron un producto cultural para la ciudad. Pero más que eso, significa la participación activa de dichos agentes en la reconstrucción de su conocimiento y cultura.

### **2.3 MARCO CONCEPTUAL**

Dos conceptos desarrollados por las ciencias sociales posibilitaron pensar la problemática:

El concepto socio- antropológico de Campo y el concepto comunicacional de acción social con sentido.

#### ▪ **El concepto de Campo**

Se refiere a un estado de las relaciones de fuerza entre actores, grupos e instituciones por el control de la producción, distribución y consumo material y simbólico de la sociedad. El campo, está conformado por un conjunto interrelacionado de instituciones, de agentes y actores que interactúan e intercambian bienes materiales y simbólicos, realizando para ello prácticas especializadas como consecuencia histórica de la división social del trabajo.

---

<sup>99</sup>Ibid., [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

El campo de control simbólico por su parte, es un concepto derivado del anterior que “designa un sistema de relaciones sociales objetivadas y especializadas en la generación, preservación y difusión de representaciones sociales”<sup>100</sup>

La dinámica de tales relaciones y prácticas especializadas obedece a un modelo de interpretación, un modelo de mediación, desde el cual los individuos y grupos sociales le confieren sentido a la realidad en su conjunto.

▪ **El concepto de acción comunicativa o interacción.**

Se refiere al fenómeno comunicacional comprendido como el ámbito de los posibles intercambios simbólicos (intra subjetivos - inter- personales- intersubjetivos) dentro del conjunto de las relaciones de intercambio social entre los seres humanos y el mundo históricamente contextualizado.

“La acción social expresiva se percibe así, mediada por el campo de fuerzas que une y separa a los sujetos sociales con su entorno. En consecuencia, tal acción no puede ser pensada sin la voluntad de los actores, sus intencionalidades y sin la apropiación del sentido generado en el curso de las transformaciones realizadas por la acción social misma”.<sup>101</sup>

Desde la perspectiva del análisis cultural, del análisis del discurso, el ser humano es ante todo un actor en el doble sentido de la expresión: un ser que hace (actos ejecutivos) y un ser que actúa (se expresa con su acción, dotándola de sentido y dándole valor significativo para relacionarse e interactuar con otros seres).

La acción social adquiere en la práctica un sentido productivo- funcional y simbólico que le permite a los sujetos sociales construirse transformando el medio ambiente.

Las prácticas sociales “son programas de acción, rituales, estrategias, medios de realización de guiones y tramas sociales que obedecen a modelos de percepción, paradigmas y proyectos de clase, organización y grupo”<sup>102</sup>. Las prácticas sociales definen escenarios y productos. Son indicadores del sentido de la acción y relación de sujetos en situaciones y momentos históricos.

En un nivel general es posible distinguir prácticas de producción y prácticas de significación.

Las prácticas sociales en tanto indicadores de la acción y relación de sujetos en situaciones y momentos históricos definen el sentido de escenarios y productos. Las prácticas de sentido organizan los procesos de producción de sentido y se

---

<sup>100</sup> BERNSTEIN, Basil. La estructura del discurso pedagógico: Clases, códigos, control. 3 ed. Madrid: De. Morata, 1993. p. 156.

<sup>101</sup> PAVIA y PUENTE. Op. cit. p. 6.

<sup>102</sup> Ibid., p. 6.

resemantizan a partir de la evaluación de la eficacia estratégica de éstos en la consecución de objetivos y validación de intereses. Así, las prácticas validan modelos de percepción y acción simbólica- discursiva.

“Las prácticas culturales que privilegian los actores sociales, las formas de relaciones de poder, los estilos de generación, circulación y consumo de símbolos y significados definen los modelos de percepción y de acción frente al mundo social”.<sup>103</sup>

### **Conceptos Operativos:**

#### **▪ Actores**

El actor es un sujeto, grupo y colectividad, que representa un papel dentro de un argumento en la trama de relaciones sociales.

El actor es a la vez, “un sujeto histórico (un ser conciente, pensante, sensible y relacional) sujeto individual, grupal y colectivo con una trayectoria de vida que se constituye como tal en la acción, esto es produciendo sentido. Como actor cultural, este produce cultura por intermedio de la comunicación. En tanto sujeto relacional y comunicativo el actor que produce cultura, transforma y a la vez es transformado por su acción. En este sentido el actor se constituye en un sujeto social histórico, temporal, circunstancial, geográfico y espacial”.<sup>104</sup>

El actor “se transforma a través de un proceso en el cual se va conformando como agente. En su actuar participan no un sentido, sino varios sentidos, por cuanto, su acción lo define y se define como consciente y deliberada en la dirección que tomará la dinámica histórica”.<sup>105</sup>

Los cambios de actitud, disposición y comportamiento de los actores son indicadores de los cambios de la acción social. Todo individuo encarna un guión de vida, una concepción, un discurso, para los grupos y las clases con las que tiene relación éste. De igual manera, los grupos, clases e instituciones aparecen como actores de los acontecimientos en los escenarios sociales.

La presencia y ausencia de unos actores u otros en un escenario de acción sociales indicadora de sentido histórico, político, coyuntural y sugiere el lugar social y vinculación del actor con respecto al desarrollo y sentido de la acción.

Los actores, agentes y agencias del control simbólico son aquellos que median el control simbólico, es decir, los especialistas en el manejo del campo cultural, que

---

<sup>103</sup> BOURDIEU, P. Razones prácticas. 2 ed. Barcelona: Anagrama, 1997. p. 49.

<sup>104</sup> PAVIA, Op. cit., p. 5.

<sup>105</sup> BERNSTEIN, Op. cit., p. 87.

se especializan ya sea en la producción, la distribución y el consumo de los códigos discursivos.

Los actores como instancias de mediación, de poder simbólico, a través de formas de organización propias de las relaciones sociales de un contexto, logran configurar el sentido de tales prácticas en la medida en que se ubican en posiciones de privilegio entre la estructuración de la sociedad y las formas de expresión social, es decir entre los espacios donde se da la relación en la que se construyen las subjetividades e interacciones colectivas como formas de expresión social.

En la actualidad la variabilidad de los actores sociales, la diversidad, la heterogeneidad, la multiplicidad de sus acciones, expresiones, interpretaciones y sentidos hace que se mire a la acción como interacción. De acuerdo con niveles y grados de relación los actores formulan niveles y grados de criterios para la acción.

El conjunto de tales niveles posibilitan la formación, recreación, inmovilización y destrucción de redes de relación que producen cultura, dependiendo de los vínculos, estrategias, intereses y motivos para la acción en la construcción de proyectos de vida, identidades y diferenciaciones.

#### ▪ **Las prácticas sociales**

Las prácticas sociales son “programas de acción, rituales, estrategias, medios de realización de guiones y tramas sociales que obedecen a modelos de percepción, paradigmas y proyectos de clase, organización y grupo”.<sup>106</sup>

En el campo cultural musical las prácticas musicales validan modelos de producción material y procesos de mediación perceptual y de acción simbólica-discursiva en las relaciones sociales.

“Las prácticas musicales que privilegian los actores sociales, las formas de relaciones de poder, los estilos de generación, circulación y consumo de símbolos y significados definen los modelos de percepción y de acción de la cultura musical frente al mundo social”.<sup>107</sup> En tanto las prácticas sociales, las prácticas musicales definen escenarios y productos; son indicadores del sentido de la acción y relación de sujetos en situaciones y momentos históricos.

En un nivel general es posible distinguir varias formas de las prácticas sociales: prácticas de producción, distribución y consumo musical y prácticas de generación, recreación, resemantización sentido o significación musical. En tanto indicadores de la acción y relación de sujetos en situaciones y momentos

---

<sup>106</sup> PAVÍA y PUENTE, Op. cit., p. 5.

<sup>107</sup> BOURDIEU, Op. cit., p. 172.



históricos las prácticas de producción sociales definen el sentido de escenarios y productos.

Las prácticas de sentido organizan los procesos de producción de sentido y se resemantizan a partir de la evaluación de la eficacia estratégica de éstos en la consecución de objetivos y validación de intereses

#### ▪ **Escenario (s)**

“El campo de acción espacial multidimensional y perceptual en el que el actor realiza su trabajo ejecutivo y expresivo, delimitado conciente e inconcientemente como territorio, en el que se producen intercambios de acción, se denomina escenario”.<sup>108</sup>

El escenario es un constructo funcional y simbólico para la acción simbólica. El Mundo (los mundos), El continente, La región, el departamento, La ciudad El barrio, la calle, la plaza, el café, el grill, el bailadero, la casa, la sala, el patio son escenarios de la acción material y simbólica de la sociedad y de los actores sociales. Por tanto, se infiere que los escenarios son los espacios donde se producen los sucesos, situaciones, hechos y acontecimientos de la trama socio - cultural.

El escenario está definido por la confluencia en espacio y tiempo de actores y acontecimientos significativos de la acción social. Los escenarios influyen en el sentido de las acciones, prácticas y procesos que en ellos se suceden. Su estudio debe distinguir la característica de los escenarios en función del tipo de acontecimiento y práctica social que allí se realice.

#### ▪ **Producto (s)**

“El resultado de un proceso de aplicación de saberes, técnicas, instrumentos y acciones, organizado según ciertas reglas, durante un tiempo, en un espacio(o espacios) para la transformación de una cosa en otra utilizando energía, instrumentos e insumos”<sup>109</sup>

Un producto con sentido es cualquier obra humana materializada en actos discursivos y prácticas de significación (expresiones, significaciones, mensajes, textos). Los productos con sentido surgen del trabajo de producción simbólica, valiéndose de instrumentos, técnicas y procesos de producción simbólica<sup>110</sup>

La producción de sentido surge como respuesta a la necesidad de comprensión y comunicación humana e implica el uso de sistemas y procesos de significación

---

<sup>108</sup> PAVÍA y PUENTE, Op. cit., p. 6.

<sup>109</sup> Ibid., p. 6.

<sup>110</sup> Ibid., p. 7.

(percepción, codificación, expresión, interpretación de signos).

La acción social y las prácticas sociales son producciones con sentido inscritas en sistemas de significación (la cultura) y como tales, son susceptibles de interpretación.

▪ **Los actores y las formas de organización social como escenarios:**

Los actores sociales se ubican en campos y modos de mediación e inscriben sus actos representativos en escenarios. Desde allí generan las estrategias de acción.

Cada escenario es una posición en la estructura social que confiere la división social del trabajo, desde el cual se actualizan las relaciones de producción, la cosmovisión, intereses, proyecto de sociedad de actores, agentes y mediadores sociales en la fabricación de productos físicos y la elaboración de discursos.

La pertenencia e inscripción a los modos de producción y a las clases sociales es parcial, transitoria y dinámica, puesto que las relaciones de antagonismo y distinción, las tensiones de fuerza y el ejercicio de poder, configuran espectros de organización, de clase y grupo, en función de múltiples factores étnicos, sexuales, educativos, religiosos, económicos lúdicos, estéticos, afectivos que se presentan en tanto redes de relaciones.

Las relaciones sociales sea en el nivel de lo macro o lo micro social, “obedecen a unas reglas unas obligaciones, unas convenciones más o menos rígidas que se usan como criterio de acción, de comportamiento que organizan simbólicamente las maneras de hacer, decir, sentir y pensar y que activan el uso de sistemas de significación y lenguajes entre usuarios”<sup>111</sup>. Estas reglas se denominan códigos. Los códigos son sistemas de ordenamiento y de categorización de las cosas en tanto signos (los procesos, los eventos, palabras y discursos) y se refieren a todo lo conocible y nombrable por una sociedad.

---

<sup>111</sup> PAVIA y PUENTE, Op. cit., p. 9.

### **3. METODOLOGÍA**

El presente proyecto busca rastrear una historia vivida por un grupo social que hace parte de la cultura popular de la ciudad de Cali, reconociendo la importancia de sus manifestaciones y prácticas alrededor del fenómeno cultural del tango. Por eso, para el grupo investigador es importante ahondar en la historia del Tango como práctica musical, entendiendo que ésta marcó la vida de muchos personajes que protagonizaron un momento histórico imborrable en la memoria de la ciudad.

De esta manera, es importante reconocer “que no es posible explicar el comportamiento humano sin tener en cuenta que los actores sociales, además de posiciones en redes y estructuras, además de individuos racionales y maximizadores, son agentes productores de significado, usuarios de símbolos, narradores de historias con las que producen sentido e identidad. Símbolos e historias que pueden subvertirse, pervertirse, convertirse y que constituyen una dimensión o un ingrediente sustantivo de la realidad social”.<sup>112</sup>

Por tanto la investigación aquí planteada será una etnografía urbana de la historia de una música popular, el tango, en nuestra ciudad. Ya que corresponde por su parte a estudios sobre fenómenos musicales urbanos centrados en las temáticas de cultura urbana, el consumo musical y el uso de la música, con base en la observación y análisis de las prácticas musicales colectivo-grupales como los conciertos, las peñas, el baile, el performance, los escenarios musicales como bares, burdeles, cafés, clubes, casa, tiendas, plazas, coliseos, etc. Sin embargo hay que referirse a otro uso metodológico que hace parte de este proyecto, la historiografía documental, basada en la recopilación de información escrita, noticiosa y transcripción de relatos orales sobre: orígenes del fenómeno musical, los actores, las prácticas, los escenarios y la evolución del fenómeno cultural del tango en Cali.

Pero antes vale la pena mencionar y explicar como el uso de las herramientas metodológicas como la Historia Oral y la entrevista a profundidad, le proporcionara al equipo investigador el éxito de esta etnografía urbana.

#### **3.1 LA HISTORIA ORAL**

La Historia Oral es una herramienta metodológica de tipo cualitativo, que se adapta a propuestas historiográficas, etnográficas, análisis de discurso e investigación participativa. La cual se ha desarrollado según Jesús Galindo, a través de dos vertientes; la primera como una propuesta para el estudio de la historia de los grupos sociales y la segunda, como uno de los métodos más

---

<sup>112</sup> ARIÑO, Op. cit., p. 10.

adecuados para recoger y conocer, por voz propia de los actores históricos, los hechos sociales o experiencias humanas que han interesado.

De esta forma, el grupo investigador reconoce la historia oral como su primordial herramienta metodológica para el desarrollo del proyecto. Este método se acopla y beneficia la investigación puesto que la oralidad y los relatos de los actores sociales son las fuentes primarias para lograr la reconstrucción histórica del tango en Cali. “La historia Oral es un término que viene mayormente asociado al campo de la historia, y concretamente a la historia social y sus derivaciones, tales como la historia local y popular. En la actualidad, la historia oral es una subdisciplina asociada a la práctica historiográfica que se enfoca a los acontecimientos y fenómenos inmediatos o contemporáneos”.<sup>113</sup>

Para llegar a la reconstrucción histórica del tango, además, de hacerlo a través de los relatos de diversos actores sociales, se debe confrontar dicha información con archivos biográficos, textos, fotografías, con fuentes documentales. No se puede olvidar que la materia prima que se utiliza es la subjetividad: el testimonio, el relato, la narración, el recuerdo, la memoria, el olvido, la vivencia, etcétera; todos ellos clasificados como elementos subjetivos de difícil manejo científico. Es por ello que se va a trabajar específicamente con la Historia Oral temática, herramienta que combina el enfoque biográfico y la historia oral, es decir, la utilización estratégica de diversos métodos, técnicas y fuentes para abordar un grupo social.

Al cruzar las fuentes orales, las documentales, de registro (fotos, accesorios, objetos...), con técnicas metodológicas como la entrevista a profundidad y los grupos de discusión, se logra la triangulación de fuentes y métodos de la historia oral temática, que le permitirá al grupo investigador tener control sobre el trabajo recolectado con la historia oral. De esta forma se puede balancear la subjetividad de los actores sociales con la objetividad de lo documental.

Cuando se acude a la recolección amplia de los relatos de las fuentes vivas para realizar un trabajo investigativo, como es el caso de este proyecto, se recurre a la investigación directa; que solicita la participación conjunta de los actores sociales involucrados en el proceso para la construcción de nuevas fuentes. De esta forma, los actores sociales son el objeto de la investigación, y sujetos activos de la misma.

Por otro lado, uno de los inconvenientes que puede traer las fuentes vivas, es que no son tan manejables como otras fuentes y son únicamente ellas quienes deciden que contar o relatar al grupo investigador. Los investigadores dependen de la voluntad de dichas fuentes, pero sobretodo de la habilidad que como buenos entrevistadores deban tener.

---

<sup>113</sup> GALINDO, Jesús. Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación. 2 ed. México D.F: Addison Wesley, 1998. p. 210.

Este tipo de investigación como ya se dijo anteriormente, necesita del contacto directo con actores sociales, es decir, del elemento clave: memoria. Pues sólo a través de éste, se podrá llegar a la reconstrucción de experiencias humanas que serán traídas a la actualidad por medio de relatos coherentes y veraces. Por lo tanto, los actores sociales escogidos para relatar la historia del tango en Cali, deben caracterizarse por tener un rico archivo de la historia popular, tener buena memoria. No se puede olvidar que la memoria es un medio óptimo para la conservación y transmisión de la cultura y la identidad. La memoria recoge y sedimenta lo que le ha parecido más relevante conservar y transmitir. Los testimonios no sólo narran hechos que sucedieron, también nos aportan maneras de ver y pensar las cosas, valores, inquietudes, anhelos; en fin una gama de creencias y pensamientos que acompañaron sus experiencias pasadas. Es por ello, que la historia que se funda a partir de la memoria debe reconocer la tradición oral como parte esencial de ella y necesaria para la construcción de una identidad colectiva.

▪ **Fases del trabajo de un historiador oral:**

Selección y determinación del tema y problemas de investigación; conceptualización y construcción del entramado teórico que orientará la investigación y el análisis; determinación de los objetivos y propósitos generales y particulares; revisión y balance de la frontera del conocimiento en el que se inscribe el trabajo; precisión de los pasos metodológicos y operaciones técnicas necesarias; diseño y elaboración de los instrumentos de investigación y programa global de actividades; realización de la fase intensiva de trabajo de campo mediante entrevistas orales; sistematización y organización de las fuentes orales producidas y documentales diversas a utilizar; examen exhaustivo de los archivos orales y análisis de sus contenido; formulación de resultados y difusión de productos finales.

La historia oral enriquece una investigación debido a que es un propósito de conocimiento de la experiencia humana, no sólo un método de entrevista o una brillante técnica de recopilar testimonios orales. Para concluir, se debe dejar en claro que el investigador oral no sólo recogerá la fuente testimonial, la analizará e interpretará para así ubicarla históricamente en el contexto estudiado.

▪ **La historia oral y la entrevista a profundidad:**

El grupo investigador reconoce la historia oral como su primordial herramienta metodológica para el desarrollo del proyecto. Este método se acopla y beneficia la investigación puesto que la oralidad y los relatos de los actores sociales son las fuentes primarias para lograr la reconstrucción histórica del tango en Cali. “La historia Oral es un término que viene mayormente asociado al campo de la historia, y concretamente a la historia social y sus derivaciones, tales como la historia local y popular. En la actualidad, la historia oral es una subdisciplina

asociada a la práctica historiográfica que se enfoca a los acontecimientos y fenómenos inmediatos o contemporáneos”<sup>114</sup>

Para llegar a la reconstrucción histórica del tango, además, de hacerlo a través de los relatos de diversos actores sociales, se debe confrontar dicha información con archivos biográficos, textos, fotografías, con fuentes documentales. No se puede olvidar que la materia prima que se utiliza es la subjetividad: el testimonio, el relato, la narración, el recuerdo, la memoria, el olvido, la vivencia, etcétera; todos ellos clasificados como elementos subjetivos de difícil manejo científico. Es por ello que se va a trabajar específicamente con la Historia Oral temática, herramienta que combina el enfoque biográfico y la historia oral, es decir, la utilización estratégica de diversos métodos, técnicas y fuentes para abordar un grupo social.

Al cruzar las fuentes orales, las documentales, de registro (fotos, accesorios, objetos...), con técnicas metodológicas como la entrevista a profundidad, se logra la triangulación de fuentes y métodos de la historia oral temática, que le permitirá al grupo investigador tener control sobre el trabajo recolectado con la historia oral. De esta forma se puede balancear la subjetividad de los actores sociales con la objetividad de lo documental.

Cuando se acude a la recolección amplia de los relatos de las fuentes vivas para realizar un trabajo investigativo, como es el caso de este proyecto, se recurre a la investigación directa; que solicita la participación conjunta de los actores sociales involucrados en el proceso para la construcción de nuevas fuentes. De esta forma, los actores sociales son el objeto de la investigación, y sujetos activos de la misma. Relatores orales que expresan la cotidianidad a través de la oralidad, sintiendo cada cosa que dicen, sin contradecir sus emociones, simplemente actuando, sufriendo y viviendo plenamente, cualquiera que sea su destino, lo cuál experimentan hasta el fin de sus días.

Al destacar la oralidad, en muchos casos nos encontramos con personajes que sin ninguna preparación gramatical, ideológica o académica, con gran acierto, plantean los cambios violentos de una generación a otra, donde se da cita al heroísmo, la muerte y todas esas facetas que comprenden el protagonismo diario con la historia.

La historia oral enriquece una investigación debido a que es un propósito de conocimiento de la experiencia humana, no sólo un método de entrevista o una brillante técnica de recopilar testimonios orales. Se debe dejar en claro que el investigador oral no sólo recogerá la fuente testimonial, la analizará e interpretará para así ubicarla históricamente en el contexto estudiado.

---

<sup>114</sup> Ibid., p. 210.

Con respecto a la técnica de investigación que complementará la herramienta metodológica de la historia oral, Pierre Bourdieu ha sido fundamental. En su texto "Comprender" enfatiza en lo importante de la comunicación "no violenta" entre el entrevistador y el entrevistado, para establecer de esta manera una relación de escucha activa y metódica, en la cual el investigador no ocupe una posición superior al otro, ya que ante todo es el entrevistado el protagonista de la investigación y de él depende el éxito de ésta.

Antes que todo, es de vital importancia que el investigador tenga una comprensión genérica y genética de lo que el otro es, de las condiciones sociales que lo producen, su posición y trayectoria en dicho espacio social. De esta manera, el encuestador sólo tiene alguna posibilidad de estar verdaderamente a la altura de su objeto si posee a su respecto un inmenso saber, adquirido a lo largo de toda una vida de investigación y durante las anteriores entrevistas con el encuestado o informantes. Por lo anterior, antes de entrar a realizar el trabajo de campo se debió haber revisado gran parte de la bibliografía existente sobre el lugar, su historia, sus personajes, sus costumbres y tradiciones, para así llegar con un conocimiento básico para el desarrollo de él trabajo.

De esta forma, para la realización de la investigación que se está llevando a cabo es indispensable la relación que se establezca entre entrevistador y entrevistado teniendo en cuenta que el primero debe objetivarse a sí mismo, poniéndose en el lugar del segundo, y que debe captar su punto de vista para lograr construir la historia oral temática.

En consecuencia es importante después de cada entrevista, que el investigador examine atentamente la elección de temas y la forma en que se desarrolló el diálogo en función de encontrar características sociales de potencial, buscando en los resultados arrojados intercambios simbólicos que den muestra del tesoro histórico y cultural que han acumulado durante toda su vida. Es de vital importancia tener en cuenta que el interrogatorio se presenta como una relación social que genera efectos sobre todos los que intervengan en él, y hay que esforzarse en especial, por hacer uso reflexivo de las conquistas de la ciencia social para controlar los efectos violentos que se puedan presentar.

Por lo tanto, se debe medir la magnitud y la naturaleza de los errores con respecto a lo que percibe e interpreta el encuestado, ante esto el entrevistador puede seguir el encuentro con resultados satisfactorios sin causar quebrantos en las confesiones que se presenten. Se trata de comprender qué puede y que no puede decir.

### **3.2 ENFOQUE**

El presente estudio se inscribe en el programa metodológico de los análisis estructurales de la cultura que abordan el objeto de estudio integrando dos enfoques de trabajo: el enfoque socio - histórico y el comunicativo.

#### **3.2.1. El Enfoque Socio - histórico y el abordaje metodológico:**

Para efectos de brindar una mirada que integre la interacción social, los procesos de estructuración social con la dimensión simbólica y material de la cultura, el enfoque Socio - histórico como marco general se considera apropiado pues permite relacionar la visión macro de contexto de la conformación social del país y de la ciudad de Cali, con el sistema de relaciones dentro del cual actúan los sujetos sociales del campo cultural.

Se considera que no es posible limitar el ejercicio de la descripción de las prácticas culturales de la ciudad sin atender el contexto espacial - temporal y específico de la historia local y nacional. Bajo el anterior criterio este enfoque permite inferir los hitos históricos que de acuerdo con los protagonistas influyeron en los orígenes, conformación, desarrollo y transformación social del campo cultural de la ciudad.

#### **3.2.2 El Enfoque Cultural - Comunicativo:**

Desde el enfoque cultural comunicativo se busca la comprensión de la lógica de las relaciones sociales-comunicativas entre los diversos actores del campo.

Desde los dos enfoques descritos, el método de indagación se localiza en determinar qué actores, en que tipo de escenarios y con cuáles productos desarrollaron una serie de prácticas culturales musicales significativas para la generación de todo un sistema de relaciones sociales.

#### **3.2.3 Las Categorías Inductivas – Deductivas y el abordaje Metodológico :**

El diseño metodológico se limita al rastreo del campo desde tres categorías deductivo - inductivas que pretenden dar cuenta del sistema de prácticas y relaciones que configuran el campo:

- *El ACTOR*, entendido como el sujeto individual y colectivo relacional, social y comunicativo, que transforma y es transformado por su acción significativa constituyéndose a la vez en un sujeto social, histórico, geográfico y cultural.
- *LOS ESCENARIOS*, entendidos como lugares o espacios de representación en donde se ejecutan y reconstruyen prácticas culturales desde atribuciones



a valores simbólicos presentes en los imaginarios sociales propios del contexto histórico y geográfico de la ciudad de la época.

- *LOS PRODUCTOS Y LAS PRÁCTICAS*, producto, entendido al interior de un proceso de producción que da cuenta de la voluntad participativa de un grupo de personas para articular, mediante la contribución de su trabajo ciertos saberes especializados referidos a la creación, diseño y manipulación técnica y tecnológica que tienen como materia prima el capital cultural, el cual adquiere un determinado y preciso valor signico o de significación, al ser el resultado de una acción ordenadora que posibilita múltiples relaciones comunicativas y sociales, puesto que los productos culturales se integran a los procesos de realización de prácticas individuales y colectivas en tanto maneras de intervenir.

Recolección	Análisis	Interpretativa
<p>Documentos sobre la historia cultural, social y musical de Cali. Textos sobre la historia universal y nacional del tango.</p> <p>Se recurrirá a las Tertulias de Cali viejo que viene realizando la Cámara de Comercio.</p> <p>Pre- entrevistas actores relacionados con este campo cultural musical: bailarines, cantantes, coleccionistas, agentes culturales, profesores de academias, dueños de bares o cantinas de tango, miembros de la academia nacional de tango.</p>	<p>Entrevistas a profundidad con los actores seleccionados, recopilación de fotografías, recortes de periódicos, grabaciones en video, documentos que ellos tengan para verificar la información brindada.</p> <p>Registro de los actores seleccionados realizando su práctica musical relacionada con el tango. Baile, canto, colecciones, etc.</p> <p>Transcripción de entrevistas.</p> <p>Sistematización y Análisis de la información más relevante suministrada por las entrevistas.</p>	<p>Selección de los datos arrojados por las entrevistas y grupos de discusión en un documento.</p> <p>Selección de los mejores registros recolectados.</p> <p>Realización del documento final.</p>

### 3.3 OBSERVACIÓN

#### Fuentes:

- Archivo Histórico de Cali
- Cámara de Comercio de Cali. 'Tertulias del Cali Viejo'.
- Biblioteca Departamental
- Biblioteca Universidad del Valle

- Proyectos en la línea de comunicación, sociedad y cultura de la Universidad Autónoma de Occidente, relacionados con el campo musical como La cartografía cultural adelantada en los barrios San Antonio y Obrero de Cali .
- Sociología de la cultura: ARIÑO, Antonio. La sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad.
- La historia oral, entrevistas a profundidad cómo herramientas metodológicas
- Conceptos claves: Actor, escenarios, prácticas y productos.
- Historia del tango Universal y en Colombia: BARRIONUEVO, Leopoldo. Cien años del tango
- Historia de Cali: VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. Historia de Cali en el siglo XX.
- Historia de Música en Cali: LLANO, Isabel. La música en Cali siglo XX.
- ULLOA, Alejandro. La Salsa en Cali.
- Página de web: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango)
- Actores Sociales relacionados y pertenecientes con el campo cultural musical estudiado, con alta memoria y conocimiento de la historia del tango en la ciudad: Oscar el 'Tosco', Miguel Dueñas, Marta Mejía, Maité Jaramillo, Esther Goheta, Edwin Chica, Dagoberto Hernández, Jorge Eliécer Santa María, Alfonso López, Oscar Beltrán, Marino Carreño.

### **3.4. ETAPAS DEL PROYECTO**

Esta investigación será un trabajo conjunto con el estudio realizado por los docentes Juan Manuel Pavía y Orlando Puente, por lo que se hará uso de un mismo protocolo investigativo que incluye tres categorías fundamentales: Actores, Prácticas y Escenarios. Por su parte, el diseño metodológico será un proceso de investigación exploratorio descriptivo que contará con las siguientes fases: Exploratoria, Analítica e Interpretativa, las cuales llevarán finalmente al logro del objetivo general.

#### **3.4.1. Fase exploratoria**

En esta fase se hará una recolección de información para indagar el contexto del tema a tratar, por medio de fuentes bibliográficas basada en la recolección y consulta de textos especializados, Internet, entre otros.

Por medio de la observación descriptiva y participante se obtendrá un primer acercamiento a los escenarios, actores y prácticas musicales existentes que configuran este campo cultural musical. Como fuentes primarias se realizarán pre-entrevistas con los actores encontrados para seleccionar datos relevantes y posteriormente focalizar los más representativos.

#### **3.4.2. Fase analítica**

Se seleccionarán los actores más relevantes para realizar entrevistas focalizadas sobre el tango en Cali. Igualmente, en esta etapa se efectuarán grupos de discusión con los actores seleccionados en el que se tratarán temas específicos. De esta manera se podrán caracterizar las prácticas culturales, los escenarios y se ubicará a los actores en el campo cultural musical estudiado.

#### **3.4.3. Fase interpretativa**

En esta etapa se debe sistematizar la información obtenida para identificar los patrones culturales o matrices para la posterior interpretación. Con el material recolectado y analizado se entrará a la etapa de realización del documento final. En el que finalmente, se obtendrá la reconstrucción histórica basada en los datos encontrados según los relatos de los actores sociales. La forma de presentación del informe final está siendo todavía estudiada por el grupo investigador, para encontrar el formato más adecuado (crónica, reportaje, ensayo, etc.).

## 4. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

### 4.1 TANGO, CULTURA Y COMUNICACIÓN

Durante las dos últimas décadas se ha producido una reorientación sociológica de la reflexión antropológica de la cultura que coincide con la proliferación de los estudios de ésta en diferentes disciplinas. El significado de cultura como proceso de crianza es reemplazado por conceptos como educación y socialización, que constituyen áreas de análisis establecidos en el campo de las ciencias sociales.

Desde una visión sociológica, se puede inferir que la cultura se reconoce como un conjunto de sistemas significantes de una sociedad a través del cual un orden social es construido, experimentado, reproducido, explorado, es decir, efectuado por sus miembros. A través de ella, los seres humanos, a quienes denominaremos de aquí en adelante actores sociales, interpretan su existencia y orientan su acción dentro de la red existente de relaciones humanas. De esta manera, la cultura está inserta en diferentes actividades e instituciones que involucran y ejercen los actores sociales.

Se entiende por actor social a “un sujeto histórico (un ser conciente, pensante, sensible y relacional), individual, grupal y colectivo con una trayectoria de vida que se constituye como tal en la acción, produciendo sentido.”<sup>115</sup> Un actor social produce cultura por medio de la comunicación, puesto que es un sujeto relacional y comunicativo que transforma y es transformado por su acción.

En este sentido el actor se constituye en un sujeto social histórico, temporal, circunstancial, geográfico y espacial, bastante permeable y llamativo para su estudio en el campo de las ciencias sociales. Lo mismo sucede con las actividades y relaciones de intercambio social que éste realiza, a las que denominaremos prácticas culturales, que son “programas de acción, rituales, estrategias, medios de realización de guiones y tramas sociales que obedecen a modelos de percepción, paradigmas y proyectos de clase, organización y grupo”<sup>116</sup>.

Dentro de las prácticas culturales, se encuentran diversas actividades de interacción social, entre ellas la música; que entra hacer parte del estudio de éstas prácticas, ya que es considerada un fenómeno social que genera producciones portadoras de sentido construyendo así el sistema cultural.

La música como objeto de estudio de las ciencias sociales ha sido abordada como representación social, como acción simbólica, como institución difusa o estructura

---

<sup>115</sup> PAVIA, Op. cit., p. 5.

<sup>116</sup> Ibid., p. 5.

de relaciones no normalizadas y como práctica colectiva. De esta forma se tienen las prácticas musicales como una manifestación de las culturales.

Las prácticas musicales definen escenarios y productos; son indicadoras del sentido de la acción y relación de los actores sociales en situaciones y momentos históricos. Se ejercen por la interacción social y la comunicación entre un grupo de actores que tienen en común una actividad musical y cultural desarrollada en diferentes escenarios o “campos de acción espacial multidimensional y perceptual en el que el actor realiza su trabajo ejecutivo y expresivo, delimitado consciente e inconscientemente como territorio, en el que se producen intercambios de acción”<sup>117</sup>.

Al ingresar al campo de investigación social y trabajar la línea Comunicación, sociedad y cultura, se pudo identificar al Tango como una práctica musical de un grupo de actores sociales, que la ha ejercido durante su vida dentro de diversos escenarios en la ciudad y conocen de ella desde principios del siglo XX en Cali.

Se toma como objeto de estudio a al tango una expresión inmanente a la cultura de un grupo social específico que vivió, sintió y proyectó esta práctica musical a su vida misma. Estableciendo una relación directa entre la música y su visión del mundo, entre las experiencias propias y las historias contadas en el Tango. Se aborda el estudio de éste como una música popular, es decir, como una música mediatizada, masiva y modernizante.

Para la investigación, el tango como práctica social, cultural humana, se aborda como un fenómeno musical, como un conjunto complejo de realidades inscritas en un campo cultural, que se define como práctica y procesos comunicativos en los que intervienen actores, agentes especializados, procesos, productos y tecnologías, cuyas relaciones no han sido registradas ni interpretadas desde los estudios tradicionales.

Al estudiar la comunicación musical que se da entre los actores sociales, desde la socioantropología, se observó la transformación de lo urbano-industrial cuyas particularidades únicas, están dispersas en los imaginarios individuales, interpersonales, grupales y colectivos susceptibles de reordenarse para ponerse en común y difundirse a través de la memoria colectiva y sus relatos orales.

Mediante esta lógica, se logró la reconstrucción histórica sobre un fenómeno musical, a través de la realidad social, de quienes están involucrados en un mismo campo cultural musical, como proceso que se da a partir de las interacciones.

Entonces, los relatos de vida de los actores sociales pertenecientes al campo cultural musical estudiado, son el producto que arrojó la historia oral de vida,

---

<sup>117</sup> PAVÍA y PUENTE, Op. cit., p. 6.

principal herramienta metodológica de trabajo. La técnica utilizada para conocer estos relatos y encontrar en ellos: los orígenes y la evolución del fenómeno musical, los actores, las prácticas y los escenarios, es decir; la historia del tango en Cali, fue la entrevista a profundidad. Además, el rastreo bibliográfico contribuye a profundizar las historias orales de vida, completar información y confrontar datos.

Sin embargo, vale la pena hacer énfasis que el proyecto aquí planteado es una etnografía urbana de una música popular, el tango; ya que estudia un fenómeno musical urbano, centrado en temáticas de cultura urbana, consumo musical y el uso de la música por el grupo de actores sociales seleccionados.

Con este estudio se aporta al trabajo investigativo en busca de la recuperación de la memoria histórica y cultural de Cali. La cultura musical es un producto de la práctica social expresiva y campo de producción cultural propios de los cambios del sistema simbólico de la cultura y su dinámica urbana, en el periodo en que se lleva a cabo la incorporación tecnológica-industrial, de migración rural y extranjera, de transformación histórica de la ciudad en lo material y social. Es decir en momento en que se dan las condiciones para la constitución de la ciudad moderna y la cultura urbana en Santiago de Cali, Colombia.

Finalmente, con la relevancia de los estudios culturales se ha hecho importante comprender los procesos de interacción, estructuración social, las relaciones de los actores en un escenario determinado y el capital simbólico que posee el hombre a través de los años y en diferente espacio y tiempo. De acuerdo a lo anterior aportamos al estudio de las ciencias sociales un rastreo histórico descriptivo que ilustra los principales acontecimientos, prácticas culturales, escenarios y actores, de la historia del tango, como práctica musical en la ciudad, a partir de los relatos de un grupo de actores relacionados con este campo cultural musical.

## 4.2 EL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL

“Baile macho debut y milonguero,  
danza procaz, maleva y pretenciosa,  
que llevás en el giro arrabalero,  
la cadencia de origen candombero  
como una cinta vieja y melindrosa.  
Pasión de grelas de abolengo bajo  
de quien sos en la bronca de la vida,  
un berretín con sensación de tajo  
cuando un corte las quiebra como un gajo,  
o les embroya el cuero una corrida”.

*Carlos de la Púa, poeta lunfardo*

El nacimiento del tango se produjo a mediados del XIX con la formación de conglomerados habitacionales alrededor de la ciudad de Buenos Aires. Quienes allí vivían, paisanos llegados del interior, inmigrantes europeos y algunos porteños de escasos recursos, formaron una nueva clase social para la época. “Quizás en busca de un modo de identificarse como grupo y de sentir al nuevo hogar como lugar de pertenencia, comenzaron a crearse manifestaciones culturales resultantes de esta mezcla. Este fue el principio del tango, que se caracterizó por poseer códigos muy cerrados, sólo abordables por las clases trabajadoras”.<sup>118</sup>

Debido a la imposibilidad de comprensión de parte de otros públicos, la difusión del tango fue difícil y estuvo abordada básicamente a partir de la danza, que fue casi premonitoria al tango mismo en su modo musical más característico. Es claro que la cultura tanguera, entendida como usos y costumbres particulares, es anterior al tango como manifestación artística. Las danzas de salón que involucraban a una mujer y un hombre abrazados fueron el precedente de este género que se fue depurando hasta convertirse en lo que desde hace tiempo se conoce como tango.

Lo que comenzó en la danza fue luego madurando en las manos expertas de grandes hombres, que inspirados en la cotidianidad, fueron plasmando en sus composiciones lo más rico de la cultura porteña. La temática se refiere siempre al hombre común y sus problemas, la ciudad y los recuerdos. De este modo el tango se convierte en un retrato de Buenos Aires y su gente. Es por esta expresión de la cotidianidad que el tango gana un espacio en el exterior, siendo reprobado, halagado, olvidado y vuelto a resurgir.

---

<sup>118</sup> DINZEL, Op. cit., <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.html>.



Así como ha sucedido con la mayoría de las expresiones populares, el tango no nació con valores y atributos absolutamente propios. Lleva en su interior aguas de muy diversas vertientes. No obstante, un amplio sector popular se sintió, en aquellos tiempos, profundamente identificado con esa nueva música considerándola como una expresión neta de su manera de sentir la vida.

“En la ribera del Riachuelo, en los boliches, en los conventillos del barrio sur, en los prostíbulos, en las academias de baile, en las "carpas" y romerías de los fines de semana, comienza a gestarse el tango poderosamente motivado por ese núcleo criollo-inmigratorio integrado por milicos licenciados, trabajadores de los mataderos, cuarteadores, carreros, artesanos, marineros y peones de las barracas. Toda una etapa de transición, en su mayoría de hombres solos, que se vuelca en los boliches, los prostíbulos y las casas de baile, en busca de distracción y esparcimiento”.<sup>119</sup>

Es una pareja de varones la primera que baila tango en alguna esquina de la ciudad, demostrando habilidad y lucimiento. Después el tango conquista a la mujer para la danza, siendo las primeras en incorporarse mujeres cuarteras y de los prostíbulos. De la pareja esquinera de varones danzantes, cuya demostración era frecuentemente interrumpida por la llegada de la policía, el tango pasa a escucharse en los lugares más disímiles en lo que se refiere a moralidad y concurrencia: las romerías españolas, los burdeles, las carpas, los salones, el patio del conventillo, el cabaret y la casa de familia, en una conquista avasallante.

Así, el lugar habitual del tango ligado desde su origen a la danza y a su desarrollo musical, fue el burdel. En sus patios, en las amplias antesalas y como complemento de la actividad principal de la casa, las pupilas tenían por costumbre bailar con la clientela.

“Las academias porteñas eran cantinas donde se bebía, atendidas por camareras con las cuales se podía bailar. El objetivo primordial de éstas, era el baile sin incluir el sexo. Algunas presenciaban un ambiente turbio, donde escasas mujeres provincianas atendían a malevos, inmigrantes, carreros de los Corrales, voceadores de periódicos, portuarios y otros orilleros. Los incidentes y los duelos criollos eran cosa de todos los días”.<sup>120</sup>

En esta cultura del tango se gestaron personajes característicos que enriquecían las historias cotidianas. En primera instancia estaba el *cafishio*, proveedor de mujeres a los burdeles de la ciudad, cuya profesión consistía en la explotación y captación de nuevas pupilas.

---

<sup>119</sup> NAVARRO, JOSE A. Inicios del Tango [en línea]: Buenos Aires: Tango Portugal, 2003. [Consultado 10 Mayo, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.htm>.

<sup>120</sup> BARRIONUEVO, Op. cit., p. 169.

“El compadrito, confundido frecuentemente con el guapo o el compadre era, en realidad, un imitador, un guapo sin agallas, un fanfarrón procaz que se distinguía por el alarde de hazañas que no le pertenecían”<sup>121</sup>.

“El guapo era, en cambio, un personaje temido y respetado. Hombre de palabra, ostentaba el galardón máximo de la hombría que se ganaba sin estridencias ni golpes de suerte. Por lo general de profesión carrero, domador de caballos o matarife, el guapo se movía en un medio difícil y hostil donde el derecho a vivir se ganaba todos los días. Una suerte de mezcla entre el hombre de la ciudad y el campesino. El guapo rendía culto al coraje y estaba, habitualmente, al servicio del comité que alquilaba su valor y su destreza con el cuchillo dándole, como contrapartida, su protección”.<sup>122</sup>

En lo que hace a su vinculación con la mujer, el guapo era un solitario por convicción. Buen bailarín, visitaba el prostíbulo para satisfacer una necesidad o bien, para mantener el cartel de hombre entre su gente pero, en su relación con la mujer, jamás mezclaba sentimientos porque no quería que un amor o la familia, lo hicieran titubear en medio de un enfrentamiento.

#### ▪ **Expansión del Tango**

“La cultura argentina experimentó un afrancesamiento hacia 1880. Para los porteños de aquellos tiempos París era, sin discusión, el centro cultural del mundo. Era una ciudad que no solamente establecía normas culturales sino que también dictaba modas. Por eso no debe resultar extraño que el tango fuese aceptado entre la "gente decente" de Buenos Aires, sólo una vez que regresa de Europa convertido en una moda avasallante”.<sup>123</sup>

Poco a poco, entre tropiezos y frustraciones, la exótica danza comenzó a escalar hasta alcanzar las más altas capas de la sociedad francesa. El tango provocaba la clásica excitación de lo prohibido. Sin embargo, con astucia, los profesores argentinos que enseñaban a bailarlo en París, trataron de reducir su temperatura sensual pues encontraban que esa danza, tal cual ellos la conocían, era impropia de la gente fina que la bailaba en los "té tango" de París.

“Nace así un tango de corte novísimo aunque indigno de orilleros. Comparado con los cortes y quebradas de las tangueras porteñas, los pasitos graciosos, las filigranas y los revoloteos de las parisinas, lo convierten en un tango que muy poco tiene que ver con el del bajo fondo porteño. En 1912, el baile de moda en París es

---

<sup>121</sup> NAVARRO, Op cit., <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.htm>.

<sup>122</sup> EICHELBAUM, Samuel. Un guapo del 900. [en línea]: Buenos Aires: cinenacional, 2001. [Consultado 13 Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=967>.

<sup>123</sup> DINZEL, Op. cit., <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.html>.

el tango argentino que ha llegado a bailarse tanto como el vals y esta difusión, sorprende incluso a los propios argentinos”.<sup>124</sup>

#### ▪ Su incursión en Colombia

Es desconocida la fecha exacta en que el Tango llegó a Colombia, pero es indiscutible que esta música logró incorporarse en el corazón de muchos, marcando para siempre las historias de quienes construyeron su vida en el Tango haciéndolo parte de su cotidianidad. Colombia es la tercera ciudad que más gusta del tango, después de Argentina y Uruguay, su influencia se encuentra marcada principalmente en Medellín, Manizales, Pereira, Armenia, Cali y Bogotá.

La llegada del Tango a nuestro país data desde los inicios del siglo XX y así como en la historia argentina, esta música incursionó en los barrios populares donde concurrían malevos, prostitutas, artistas, músicos, enamorados, poetas. En un ambiente de sexo, baile, muerte y pasión, lugares como los cafés, identificados como los tertuladeros de la época; los burdeles, nichos del sexo y del hampa y las Zonas de Tolerancia, fueron los primeros escenarios en apropiarse del Tango.

“Los primeros tangos fueron traídos a nuestra patria en los años veinte por Augusto Berto, bandoneísta de la compañía de comedias de Camila Quiroga y por el dueto Wills y Escobar... Desde esa época ya se conocía música colombiana con ritmo de tango, como los tangos La Sabanerita y el Tango Bogotano compuestos por el maestro Emilio Murillo en 1915”.<sup>125</sup>

Una de las razones que muchos historiadores atañen a su llegada a Colombia es que “los discos de 78 revoluciones para vitrolas eran prensados en el exterior por encargo de los más importantes comerciantes de Medellín. Los artistas nacionales no viajan a Nueva York a grabar los discos, sino que se remiten las partituras desde sus pueblos nativos para que las interpreten”.<sup>126</sup> Así, los músicos colombianos mandaban a producir sus discos de acetatos a países como México, París, Nueva York y posteriormente Argentina, recibéndolos nuevamente con las canciones grabadas y algunos tangos que se escuchaban en la época.

Particularmente, Antioquia y la zona cafetera son las regiones que más gusto por el Tango han demostrado. “Su cultura se expresa en la melancolía; cultura que hace de la tristeza un valor, de la depresión un estado interesante, del que no se huye sino que se vive con regodeo, de disfrute de la tristeza como tal. Los

<sup>124</sup> Ibid., <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.html>.

<sup>125</sup> ORTIZ ARANGO, Rafael. Medellín antiguo: El alma del arrabal [en línea]: Medellín: Tiempo de Tango, 1992 [Consultado 6 de Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>126</sup> RENDÓN URIBE, Omar. Medellín, lenguaje callejero y Tango. Medellín: Marín Vieco Ltda, 1995. p. 27.

antioqueños y, en general, las personas culturalmente hechas en la región, en la zona de influencia que alcanzó gracias a la colonización, rinden culto al despecho”.<sup>127</sup>

Esta caracterización coincide con su profundo desarraigo de la tierra por causa de la violencia y escapando del campo para buscar mejores oportunidades en la ciudad. Así, principalmente las mujeres campesinas, buscan la posibilidad de asalariarse generalmente en la profesión de obreros. En este ambiente de nostalgia y desconsuelo que trae la inmigración, surge el alcohol como elemento de distracción.

“Aparece el tango llenando un espacio y proporcionando un imaginario, una representación; es decir, unas imágenes que permitan tomar conciencia de la nueva situación... Entonces el tango se impuso como la canción que era capaz de expresar ese sentir y esa situación de desarraigo”.<sup>128</sup>

El fenómeno de la penetración del Tango en el país surgió en los sectores obreros y populares. Sus letras contribuyeron a la acogida por parte de grupos sociales que se vieron identificados con las situaciones límite y existenciales que expresaban. Inicialmente, esta música no tuvo reconocimiento en las altas esferas sociales sino que se mantuvo culturalmente marginal.

El Tango incursionó en el país con gran fuerza adoptando su lenguaje en las galladas esquinas de las ciudades, se crearon nuevas palabras y experiencias para formar un lenguaje popular similar al generado en Buenos Aires, el lunfardo. Las letras, que expresaban valores del coraje, la amistad, la fidelidad, el honor entre otros principios, fueron asumidas como vivencias propias para algunos actores sociales.

#### ▪ El Tango en Cali

Ni siquiera los habitantes más antiguos de la capital del Valle pueden narrar con seguridad la llegada del Tango a la ciudad, pues aunque la mayoría asegura que definitivamente fueron los paisas los primeros colombianos en apropiarse de este estilo de música, otros afirman que el tango estaba en Cali desde mucho antes.

En el siglo XIX hubo en la capital del Valle un crecimiento económico y demográfico que obedeció a la tasa de crecimiento migratorio. Población de regiones aledañas, decidió emigrar a Cali con la esperanza de encontrar mayores oportunidades urbanas que las del entorno regional y rural. Entre ese grupo de

---

<sup>127</sup> CRUZ KRONFLY, Fernando. Carlos Gardel: De Novela [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 2000 [Consultado 5 Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>128</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

inmigrantes se encontraba la colonia paisa que comenzó a integrar su cultura a la vallecaucana.

La construcción del Ferrocarril del Pacífico en 1915, además de generar empleo, inició el advenimiento de nuevos tiempos, costumbres y estilos de vida. En barrios como “El Calvario, El Hoyo, San Nicolás, San Juan de Dios y el Matadero viejo, vivían los artesanos, peones, pulperos de barrio, es decir *la pobresía* como se les denominaba en esa época”.<sup>129</sup>

“El intenso desarrollo comercial de los años veinte, con importaciones llegadas a Buenaventura y transportadas por el ferrocarril para su venta en los almacenes de Cali, la movilización de café desde el Norte del Valle para la trilla en la ciudad y la exportación por el puerto del Pacífico utilizando el Ferrocarril y, por el movimiento de flujo y reflujo de pasajeros entre Cali, el norte del Valle y Popayán, se convirtió la Estación del Ferrocarril- y sus bodegas anexas- en el núcleo más agitado de la ciudad. En su alrededor se instalaron hotelitos, bares, cafés, cantinas y bodegas, y el teatro Roma, que fueron constituyendo una pequeña zona de ‘bajos fondos’ ”<sup>130</sup>

Fue precisamente este espacio social el que acogió al Tango como práctica cultural, logrando así su permanencia hasta nuestros días en la memoria histórica de la ciudad. El barrio Obrero fue uno de los escenarios más importantes que influyó en la apropiación de esta práctica. Mediante el acuerdo No. 5 de febrero 23 en 1915, el Consejo Municipal confirmó la creación de un barrio Obrero como lugar sede para la reproducción de la fuerza del trabajo. Aspectos como el crecimiento demográfico, la migración de población de sectores aledaños y la construcción y el trabajo en el Ferrocarril, determinaron la presencia de un grupo social que se formó bajo las nuevas condiciones.

#### ▪ **Influencia del cine y la radio**

Al mismo tiempo que la ciudad se extendía, llegó la radio y el cine como medios de comunicación influyentes en las prácticas de los pobladores. Su función principal sería difundir y enraizar la música en los años 40 y 50, momento justo cuando convergen al desarrollo de la industrialización, las corrientes migratorias y la consecuente expansión desordenada de la urbe.

La radio transformó el comportamiento de los ciudadanos, se vieron afectados los músicos porque en las fiestas aparecieron los radios y los tocadiscos, donde se escuchaban grabaciones de artistas como: José Mojica, Pepito López y Carlos Gardel.

---

<sup>129</sup> VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. Historia de Cali en el siglo XX. Santiago de Cali: Darío Henao Restrepo y Pacífico Abella Millán. 2001. p. 203.

<sup>130</sup> Ibid., p. 203.

En los años cuarenta llega a Colombia la radio de onda corta que permitía la entrada directa de otros países latinoamericanos, por ejemplo en Cali, se oía Radio el Mundo de Buenos Aires. Gracias a la aparición de estos dos medios de comunicación muchos colombianos conocieron las costumbres y tradiciones de otros lugares del mundo, apropiándose de dichas prácticas que antes eran ajenas.

La Voz del Valle (1934), La Voz de Colombia (1936) y Radio Libertador fueron las emisoras pioneras en la radiodifusión vallecaucana. Estas emisoras disponían de radioteatros donde se presentaban orquestas y cantantes nacionales y extranjeros con asistencia del público a las emisiones directas.

La radio era la compañía diaria de los hogares, el medio difusor por excelencia de nuevos ritmos. Aunque predominaba más la música antillana, los boleros y la charanga, también se escuchaban tangos. Cuando se instalan las primera emisoras se empiezan a escuchar “viejas canciones (pasillos, danzas, vales, corridos y tangos) y otras más recientes: Los Cisnes (pasillo)... Campirana (vals), Fúlgida Luna (danza)... el Tango Ladrillo cantado por Juan Pulido, La Muchacha del Circo (tango), La Venenosa (tango).”<sup>131</sup>

Adicionalmente, con la aparición del cine sonoro se produjo una importante producción de películas influenciadas por el Tango, en las que su principal estrella fue Carlos Gardel. Este género se encontraba en todas partes: bares, cantinas, paseos, eventos sociales y recreativos, como también en los salones de baile más cotizados, mostrando una notable influencia en las clases medias y bajas.

De esta manera, las películas de Carlos Gardel y Libertad Lamarque tuvieron bastante acogida por parte del público caleño. “Los hombres adoptaron el estilo gardeliano en su forma de vestir, hablar y comportarse, así el guapo, el compadrito y el taita se reflejaban en sus estilos de vida”.<sup>132</sup>

#### ▪ **La muerte de Carlos Gardel**

En los años 30 Carlos Gardel era un ídolo, para las mujeres era el símbolo del momento y los hombres querían imitarlo. Entre los recuerdos de muchos caleños de la vieja guardia estará siempre en su memoria el día en que estuvieron a pocas horas de tener en vivo al Zorzal Criollo. Este apoteósico concierto fue eternamente aplazado. Sólo quedaron los carteles en el teatro Jorge Isaacs, donde se efectuaría el evento y la boletería, totalmente vendida.

El 24 de junio de 1935 falleció en Colombia uno de los mas grandes artistas de todos los tiempos. Gardel viajaba de Bogotá a Cali a ofrecer un concierto de su

---

<sup>131</sup> Ibid., p. 174.

<sup>132</sup> GÓMEZ CHAPARRO, Luis Enrique. Tango: Una historia viva. Bogotá: Editoriales, 2005. p. 112.

gira por Colombia. El avión tuvo que hacer escala en Medellín para abastecer combustible, repentinamente una fuerte ráfaga de viento lo golpea y lo hace desviar, precipitándose contra el avión “Manizales” de la SCADTA que esperaba turno para partir hacia Bogotá. Se produjo entonces una colisión y estallido de los aparatos, que ocasionaron el fatal accidente que causó la muerte del ídolo argentino.

Armando Defino, amigo entrañable de Carlos Gardel, asume la misión de llevar los restos mortales del rey del tango a Buenos Aires. Ordenó exhumar el cadáver y someter a un riguroso tratamiento químico para ser embalado en un cofre protegido con láminas de plomo. El itinerario fue realizado primero en tren hasta la Pintada, luego a lomo de mula para alcanzar Buenaventura y embarcarse en un vapor rumbo a Nueva York. El féretro pasa el Canal de Panamá y llega a la capital del mundo, donde es velado en la Quinta Avenida por quince días. Finalmente fue reembarcado hacia Buenos Aires, bordeando Venezuela, Brasil y Uruguay. En Río de Janeiro, el cadáver fue objeto de un sentido homenaje por parte de las autoridades y admiradores del Zorzal Criollo. Finalmente, el cadáver de Gardel fue trasladado al cementerio de La Chacarita.

Nace entonces el mito del rey del tango, del Zorzal Criollo, del Morocho, quedando para siempre en la memoria de los caleños, el día en que estuvieron a punto de tocar la gloria escuchando en vivo a Carlos Gardel. De esta manera, si antes se escuchaban tangos en Colombia, después de la muerte de Gardel en el País, el apogeo de esta música fue cada vez mayor.

### **4.3 RECONSTRUYENDO LA HISTORIA**

#### **4.3.1 Marino Carreño, entre el tango y el recuerdo**

Oficio: Coleccionista

Edad: 76 años

Relación con el tango: Coleccionista de música argentina- tangos

Nací en Cali el 6 de diciembre 1929. Mi familia es de descendencia tolimese. Oigo el tango desde que tenía unos 8-10 años. Tenía tres tías solteras hermanas de mi papá y ellas siempre oían un programa de radio de tangos que fue muy famoso: ‘La boda de los recuerdos’, éste lo daban los lunes por la noche, esos días me iba a dormir donde ellas por el sólo hecho de oír el programa.

En Cali hay una discrepancia, dicen que el tango se hizo popular aquí por los caldenses. Hubo un señor llamado Evelío Pérez que hizo fama con su bar y a raíz de él se vinieron otros manizaleños, empezamos a oír mucha música y a conocerla en sí, por que no la conocíamos, había mucho tango y se oía, pero ellos tenían tangos que nadie más tenía. Por intermedio de ese bar los conocimos.

Pero yo sostengo que la llegada del tango en Cali no fue sólo por los manizaleños, nosotros escuchamos tango, desde mucho antes de que ellos lleguen aquí.

Por otro lado, yo pienso que el tango se escuchó masivamente por las películas por Gardel. El cine era en esa época lo que es ahora la TV, tenía mucha incidencia en el comportamiento y en criterio de la gente. Todo lo que uno escuchaba era por radio.

De la muerte de Gardel, casi no me acuerdo por que yo tenía por ahí unos 7 años, pero lo que sí he oído es que el Teatro Jorge Isaac, donde se iba a presentar, ya tenía vendida toda la boletería. En esa época había mucho tanguista, que es lo que yo sostengo, él ya era un ídolo para muchos. La carrera cuarta, cuentan nuestros abuelos, era adornada con geranios, matas, hasta con la bandera colombiana para recibirlo. Cuando anunciaron la muerte de Gardel, desbarataron el teatro, el pueblo estaba enfurecido.

Los sitios de tango que yo visitaba eran: el de Evelio Pérez, sumamente famoso por su música, creo que se llamaba el Zorzal, había otro que fue el de Negro Manuel, se llamaba, el Gato Negro.

#### ▪ **Sobre la Zona de Tolerancia**

En la Zona de Tolerancia en Cali, no había problema de inseguridad, uno se iba caminando tranquilo, era muy decente y se bailaba bastante. Sonaba mucha música extranjera, pero para bailar había que saber hacerlo muy bien, allá no bailaba cualquiera. Las mujeres eran unas grandes bailarinas y no bailaban con cualquiera. Dentro de la zona hubo establecimientos muy famosos, había una esquina muy concurrida que fue en la calle 15 y cra12, prácticamente donde comenzaba la zona de tolerancia ahí empezaba el grueso de la caleñada.

En la zona de tolerancia se escuchaba mucho bolero, fox y música antillana. Había establecimientos especializados en esos sonos. El Perico Negro y Rayo X fueron lugares especializados en tango. Sin embargo, no en todos los lugares se bailaba tango, prácticamente en Cali se ha escuchado mucho tango, pero no se ha bailado como en Manizales. Aquí se oyó mucho tango pero no se bailó como la salsa por ejemplo.

Allí en la Zona de Tolerancia, la mujer aceptaba tomarse algo con uno por bailar. En esa época uno bailaba hasta las 7 u 8 de la mañana, se amanecía y se iba para la casa. Había mucha seguridad, uno le compraba algo a la niña, para darle una gratificación por acompañarlo toda la noche. Hay un tango que se llama la Lata, y en Buenos Aires le llaman así a una monedita de lata que le daban a la mujer por cada trago que pedía y por el acompañante con el que iba ella acostarse y con esa monedita, le daban una propina. Entonces tres o cuatro moneditas, eran tres o cuatro tipos.



La mujer que lo atendía a uno en la Zona de Tolerancia por lo general tomaba vino y por cada trago de vino que se daba, que a la hora de verdad era agua de canela jajaja, entonces le daban una latica de esas y luego se cobraban por que cada latica tenía su valor. En esa época las mujeres tomaban mucho brandy también y los hombres bebían aguardiente o el famoso cubalibre y la cerveza. Cali fue muy cervecera. Con las niñas bien, uno salía de la misa o del cine del matinal y las invitaba a la fuente de soda a tomarse algo.

Otro elemento característico de la zona de tolerancia eran las rocolas, uno llegaba y les decía a las coperas: "cámbieme estos 100 pesos en monedas de 5 o 10. Valía 5 centavos poner las canciones, por ejemplo uno marcaba el H5 que podía ser el disco que a uno le gustaba.

Inicialmente yo conocí la Zona de Tolerancia por ahí en el año 42-43, en la carrera 10 con 18, eran como unas tres cuadras, después la pasaron a la carrera 12, por que la sociedad se quejaba debido a que estaba en todo el centro de Cali, claro está que se vinieron a quejar al tiempo porque eso duro muchos años allí. Toda mi juventud la pase ahí.

Los cafés eran en el centro de Cali y también tenían rokola, se oían tangos, se hacían tertulias, se escuchaba música muy buena.

Luego de que se termina la zona de tolerancia aparecen los bares en los sectores de San Nicolás, Obrero, y aquí llegaban las mujeres y si alguien quería estar con alguna de ellas, se tomaba unos tragos y se iban. Estos bares tenían coperas y si a uno le gustaba la copera le daba traguito y uno le preguntaba, ¿A qué hora salís?, de ahí viene el cuento de yo te pago el turno.

#### ▪ **Vida de coleccionista**

Empecé a coleccionar cuando tenía por ahí unos 11 años, mi papá siempre llevaba discos en los paseos, por eso siento que me despertó el gusto por guardar la música.

Yo entro a trabajar al Banco de Bogotá, no quise seguir estudiando, entré a trabajar como mensajero, ganándome en esta época 40 pesos mensuales. Pero como no ayudaba en mi casa, antes me daban, empiezo a comprar música. Todavía conservo el primer disco que compre: 'Así pasó lo que pasó', un bolero cantado por Hugo del Carril, argentino cantor de tangos, entonces ahí empiezo a comprar la música, me caso y por decidía guardo la música de bajo de la cama, no volví a oírla.

Una Semana Santa, llevo a la casa de mi mamá y me da por oír a Dolores Pradera que en esa época me gustaba mucho y mi hermana menor, me apaga el aparato y me regaña, me dice que cómo se me ocurre oír música un jueves santo.

Entonces a raíz de eso, me vine pensando en la discoteca que tenía debajo de la cama y que iba a poner a funcionar. En ese momento empecé a coleccionar, compre equipos y todo.

En ese tiempo para conseguir la música se iba a los almacenes especializados donde se compraban los discos de 78 revoluciones, estaba Federico Gusca que los traía del otro lado, más que todo de Estados Unidos y de Chile, pero la música argentina, nosotros la conocimos por los discos que grabaron en Estados Unidos, Juan Pulido y Galarco, por que la música argentina por cuestión de transporte no llegaba a Cali por lo menos; la que entraba por Barranquilla, se quedaba en Antioquia, en Caldas, por eso en una época las mejores discotecas de tango en el país, estaban en Medellín y en Manizales. Hoy en día, yo digo que hay mejores discotecas de tango en Cali que en Medellín.

Colecciono música del año 26 en adelante y sólo discos de 78. He sacrificado almuerzo o comida para complementar para un disco, eso fue en un viaje. Ahhh siempre que he viajado ha sido a recolectar música por ejemplo, fui a México y me traje unos 400 discos de 78 revoluciones.

Aquí en mi casa hubo un fenómeno famoso, cuando yo traía la música, muchas veces la traía escondida para que mi mujer no me echara cantaleta. Por que ella me decía, "Claro comprando discos y tantas necesidades que hay en la casa". Pero en dos ocasiones me vi obligado a vender música para financiarle la carrera a mi hijo que estudió medicina.

Los costos de los discos son muy relativos, el doctor Darío Encinales dio en Montevideo, 500 dólares por un disco, pero si él está aquí y se ve en la necesidad de venderlo no le dan 100 pesos. Es relativo, depende de quién lo vaya a comprar y de las ganas de esa persona en tener ese disco.

Entre mis cantantes favoritos de tango están Gardel, Ignacio Corcinni, Fernando Díaz, Alberto Gómez, Carlos Galán, Francisco Canaro, Edgardo Donato, sobre todo las orquestas del año 30, la Mafia. Mucha orquesta buena.

Para organizar todos los discos lo hago por orden alfabético unos, por cantantes y otros por orquestas. Se su ubicación gracias al memoria, el computador cerebral.

Ahora último hay un sitio muy famoso que se llama Matraca, muy rico. Precisamente vamos a ir a celebrar el aniversario 70 de Gardel. El Portón Caldense y los que están en el Parque de la Alameda, también son buenos. Pero hay que tener muy en claro que para que un negocio tenga clientela, toca poner de todo. Por eso ahora hacen los días para cada género. Los jueves de tango por ejemplo.

La satisfacción de coleccionar música es que he hecho demasiadas amistades de todas las capas sociales, aquí vienen carpinteros, zapateros a oír música y me gusta mucho cuando ellos vienen, porque saben bastante. Vienen también abogados, médicos.

#### **4.3.2 “El tango es la música del despecho”, Vicente Gallego**

Oficio: Periodista Red Sonora

Edad: 71 años

Relación con el tango: Conocedor de la historia radial - musical y social de Cali

Llegué a Cali el 16 de septiembre de 1953, hace ya más de 51 años, tenía 19 años era soltero, por consecuencia me tocó conocer la ciudad, tenía amigos, salía a bailar. Trabajé en un laboratorio que todavía existe, vivía en el centro de la ciudad en el hotel Aristi, que era el mejor hotel de Cali, junto con el Alférez Real.

El peor error histórico que cometió esta ciudad fue convertir el solar del hotel Alférez en el parque de los poetas, un refugio de marihuaneros y de lo que llaman desechables. El hotel Aristi, que todavía existe, era donde llegaba la gente a la capital vallecaucana. Este tenía toda la vida de la ciudad, tenía un magnifico grill, la entrada era por la carrera novena y allá actuaban las figuras que pasaban por Cali, las grandes Orquestas, lo mismo que el grill del Alférez Real, al lado de la Ermita.

Por allá pasaron los músicos, Los Chabales de España con un cantante que se hizo muy famoso en la época, en la década del 50 que se llamaba Juan. El paso de esta orquesta por Cali y por Colombia dejó mucha huella musical, porque se pusieron de moda los discos que ellos cantaban, se puso de moda la música española. Juan no había inventado nada, simplemente se vino para América con una orquesta que se formó en Madrid entre músicos desempleados, llegaron a Buenos Aires e hicieron una gira por Suramérica de un mes, y tuvieron un éxito furibundo, y esta orquesta cantaba los temas que otras orquestas tocaban en España.

En aquellos días en Cali se vivía muy intensamente la vida de café, los cafés de moda eran en la plaza Santarrosa y el café Las Vegas. En la carrera novena entre trece y catorce el café Bola Roja, eran cafés atendidos por meseras rotundas muy hermosas, provenientes en su mayoría del eje cafetero, Armenia, Pereira, Manizales. Las puertas estaban abiertas nunca se cerraban, trabajaban turnos de ocho horas, una gran intensidad, con mucho ambiente y música. Uno llegaba al café y le ponía una moneda de diez centavos a la rocola y sonaban los discos de moda. A gran volumen, con gran estridencia, entonces me fui familiarizando con la música de América, con la música Antillana, y de moda se encontraba Celia Cruz con su disco Burundanga, Daniel Santos, Hugo Roman. Por hablar de los

románticos, la sonora matancera, Perez Prado, Virginia López. En Colombia se destacaba Alberto Granados, cantante de aquí de Río Frío Valle.

Aquí estaba anunciado Carlos Gardel para actuar en el Jorge Isaacs. Gardel sale de Medellín rumbo a Cali a cumplir su compromiso en el teatro, este había vendido toda la boletería. Gardel era un mito, una leyenda, el icono, el buenmozo, el bien peinado, el elegante, el de la dentadura perfecta. Entonces el avión despegó del aeropuerto Olaya Herrera de Medellín, y se estrelló en un accidente que le costó la vida a Gardel y a sus acompañantes. Entonces la última presentación fue en Medellín, lo de Cali quedó aplazado eternamente, esa era la noticia de la época.

Los comentarios comenzaron a hacerse, que Gardel no alcanzó a morir, que Gardel vivía, que Gardel estaba quemado, que no se dejaba ver, que Gardel esto y que Gardel lo otro. Meses mas tarde pasaba por la cordillera el cadáver de Carlos Gardel rumbo a Buenaventura, y así irse en un vapor a Buenos Aires donde recibió cristiana sepultura. Fue toda una epopeya el traslado de los restos de Carlos Gardel hasta Buenaventura, vinieron cantantes de tango, grupos, orquestas típicas de Argentina. Los mas famosos porque se radicaron en Colombia fueron los caballeros del Tango, que se quedaron en Medellín con la voz de Carlitos Valdez, también vino Iarrienzo, y un cantante Roberto Manzini, que se enamoró de una caleña Isabelita Tobón Martínez, la hija de Don Bernardo Tobón de la rouché, el propietario de Modelar. Manzini se casó sin la voluntad de su suegro con Isabelita y se fueron a vivir a un país donde todavía mantienen su matrimonio, y por eso Don Bernardo la desheredó. Roberto cantaba tangos y cantó a duo con Juan Carlos Godoy, un tema que se repite frecuentemente en las emisoras 'La Pastora'. Lucy Figueroa una cantante caleña se casó con un cantante argentino, este era bastante malo y terminó siendo el empresario de Lucy, que si consiguió trabajo y vivieron aquí durante muchos años.

El grupo de Los Caballeros del Tango, que pasaron en Cali y se radicaron en Medellín, cantaba en el fantasma, donde iban grandes futbolistas argentinos, del independiente Medellín. Especialmente uno de los grandes jugadores, José Manuel Moreno. Carlos Valdés cuando ya no pudo cantar más porque la gente no iba a su establecimiento y quebró, se empleó como rupiere en un casino, el que reparte las cartas.

También pasó otro cantante por aquí que se llamó Gonzalo Amor, de relativo éxito y terminó siendo comentarista hípico de la cadena Todelar de Colombia. Se radicó en Bogotá, hacía pronósticos sobre las carreras del domingo y del 5 y 6. Otro cantante argentino que pasó por Colombia y montó un salón de te en Bogotá, muy bien concurrido, un hombre con una extraordinaria presencia, Raúl Iriarte, en la carrera séptima, cuando esta era el centro social de la capital y no como ahora que es una grande vía con muchos vendedores ambulantes.

En Cali había pocos lugares y también pocas orquestas. Cali por motivo del narcotráfico llegó a tener famosas orquestas, aquí venían todos los grandes

músicos de América, Puerto Rico, cubanos, ahora ya no quedan orquestas en Cali, muy poquitas con muchas dificultades para sobrevivir.

Cuando yo llegué hace cincuenta años, había una orquesta que trabajaba de planta en la emisora La Voz de Cali, como no había televisión los programas musicales se hacían en la radio, las emisoras por obligación tenían un radio teatro, en La Voz de Cali, en la calle 11 entre novena y décima, en la parte posterior del hotel Aristi, allá quedaban los estudios de Todelar, empresa que fue la mas grande de Colombia hasta hace muy poco, inaugurada en el mes de julio de 1953. Como yo vivía en el hotel Aristi, terminaba mi trabajo a las seis de la tarde, me bañaba, me cambiaba y me iba para el radio teatro, yo era amigo del locutor, allí yo hice mi carrera radial, y conocía muchachas y gente, y presentaban artistas todas las noches, por ahí pasaron todos los que venían a Cali, de diferentes categorías y diferentes precios, tenía una gran audiencia.

En Medellín RCN a través de La Voz de Medellín, brindaba para todo el país un musical que se llamaba el peso Fabricato, con la orquesta de Pietro Mascheroni un italiano, y la actividad artística eran las emisoras, convocaban artistas del exterior a hacer una temporada de un mes en Medellín. La voz de Antioquia que era la cadena principal de Caracol, también tenía un programa principal que era patrocinado por Coltejer, y grababan los discos. Medellín era la sede discográfica de Colombia, estaba Sonolux y estaba Prodiscos y todos los artistas que querían destacarse en Colombia tenían que ir a Medellín, porque allá era donde se grababa. Las orquestas de moda era Pacho Galán, el Merecumbé y Lucho Bermúdez compositor, a este y a su esposa Matilde Díaz los conocí en Medellín.

Yo viví en Medellín 5 años, viví en todo el país, era amigo de ellos, tenían la orquesta del club Campestre de Medellín, trabajaban viernes, sábado y domingo, la gente iba a los clubes y yo tomaba café con ellos todos los días a las tres de la tarde, en una cafetería de la carrera Junín, que se llamaba Donalds, y allá hacíamos tertulias de una hora. Ellos estuvieron en Cali mucho antes que en Medellín, fueron la orquesta de planta del club San Fernando, en los finales de la década del 40, entonces como homenaje al club que los contrataba, compusieron un tema inolvidable para los caleños "San Fernando", hermosísimo. Hoy la discoteca barrió con todo.

Recuerdo Grilles de Cali de categoría como los del Alférez Real y el Aristi, restaurantes en Cali, los del Aristi y los del hotel Alférez Real. Por aparte, de otro tono menor, estaba el Happy Land frente a donde hoy está el teatro México, estaba el Sinfonía donde esta hoy el correo aéreo, Avianca. En la carretera al mar estaba Palermo, de medio pelo, sin mucha categoría.

Cali tenía una Zona de Tolerancia, donde se vivía otra Cali, otra ciudad, otro ambiente y el ambiente de la prostitución estaba restringido para ese sector con muy buenos establecimientos, con muchos grilles, con mucha rumba, con mucha

baconería. Tenía la rocola de los mismos cafés la burlitzer, y encima de la rocola como un palquito, donde se sentaba un baterista negro y tocaba la batería acompañando el disco. Este sonaba con mas intensidad entonces salían a bailar, los jóvenes y las “coperas”, como en la novela ‘todos quieren con Marilyn’. Esta zona le hace mucha falta a Cali, ahora la zona de tolerancia esta en la sexta, la octava, la novena, antes estaba marginada a un gueto donde había control sanitario, donde las mujeres tenían un carné de secretaria de salud. Hoy no sabes a quien te encuentras por la calle, hoy esto esta inundado de putas, de maricas y de travestís y de SIDA y de droga, de éxtasis, de cocaína y de bazuco, era una ciudad mucho mas normal mucho mas decente hasta en la puteria.

La zona de tolerancia comprendía de la carrera 15 para abajo, por la trece eran ocho o diez cuadras, allá iban a tomar trago, a bailar a oír música y era solo para hombres. En la zona de tolerancia estaba el tango, había bares de tango y grilles de tango, hubo uno que funcionó durante muchos años que se llamaba “Luces de Buenos Aires”, quedaba entre 14 y 15, únicamente tango y tangofilos.

Aquí había un cantante caleño, un vendedor de seguros, se llamaba el “che Bedoya”, Jaguario Bedoya, cantaba en los cafés, pero aquí no hubo tanta pasión por el tango como lo hubo en Medellín y en Manizales. Por ejemplo, en la feria de Manizales hay tangoteca, hay lugares nocturnos, fuera de la feria, de tango, no se a que obedece esa cultura del tango porque son lugares muy distantes. En Buenos Aires no es un ritmo argentino, es un ritmo Porteño, entonces el manizalita se pone el sombrero, se tiñe las patillas, se pone los zapatos, y asume una actitud porteña y baila tango con unas muchachas que se ponen medias veladas, faldas pinzadas con una abertura hasta un tercio del muslo y ensayan todos los días y viven obsesionados con el tango.

En Cali había pocos grilles y mucho agualulo, eran fiestas de cuota en diferentes casas, haya iban los colinos y las cocacolas, la explosión de la vida nocturna en Cali fue consecuencia de los juegos Panamericanos, a partir del 71, nacieron las discotecas, nació la calle del Pecado.

A mi me llamaba mucho la atención la forma como se vestía la gente en Cali de esa época, yo venía de Europa de Madrid, aquí había mucha influencia de las películas mexicanas, estas tuvieron una influencia en el pueblo caleño de los estratos bajos. Entonces los muchachos de las zonas periféricas, barrios populares, se vestían como el tintán Germán Valdés, con pantalones anchos arriba, muy estrechos abajo, con cinturones muy estrechitos y muy largos los sacos, la corbata se la ponían muy angosta, esa era la moda que utilizaba el caleño. La gente ya de cierto nivel, que tenía influencia europea, se vestía de pocos sastres que había en Cali, Atilio y Carlos Vasquez, que todavía permanece en la avenida sexta y Bonilla.

Yo no tengo mucha relación con el tango, tengo discos de tango, soy admirador del barón del tango Julio Sosa, lamento mucho su muerte en plena juventud, en pleno éxito, me gusta mas que Gardel, vi mucha película argentina en España, cuando era niño, porque España estaba bloqueada por el Gobierno, por la dictadura de Franco, así como pasa en Cuba mas o menos, no había cine americano, no había cine europeo, lo único que había era cine argentino y cine mexicano. Era un pueblo donde yo vivía y entonces vi películas de Hugo del Carril y las de Carlos Gardel, de Cantinflas, de Jorge Negrete, María Felix, Gloria Marín.

Pero no he sido un apasionado del tango porque yo he sido feliz en mis amores y cuando uno es feliz en el amor no cae a la cantina a beberse un tango, como sucedía aquí, decían me voy a beber un tango, entonces le decían a la mesera por 10 monedas póngame este tango hasta que se acabe la moneda y repetían el mismo disco, muy bueno para él, pero malo para las otras personas que estaban en el salón y tenían que tragarse la tuza del tipo que se estaba bebiendo el tango. Si de pronto yo me paraba a poner otro disco diferente y el tipo estaba ebrio se levantaba y decía quien fue el *hijueputa* que me cambió el disco y había problemas, porque el tipo estaba ensimismado en su tema, en su par de cachos. Por eso es la música del despecho, entonces yo no he pasado por ahí.

#### **4.3.3 El maestro del tango salsa**

Oficio: obrero

Edad: 72 años

Relación con el tango: bailarín y creador del tango-salsa

Yo me llamo Oscar Victoria, más conocido como Oscar “el toscó”. Nací en el barrio Obrero en la carrera séptima con 22. Viví muchos años en el barrio, luego nos trasladamos a la 24 con 12 y 11. Ahí vivimos mucho tiempo, luego nos fuimos para el barrio Popular y de allí me devolví, nuevamente al Obrero. Actualmente vivo en Junín.

Nací el 6 de febrero de 1933. No tengo descendencia paisa, mi mamá se llamaba Elvia Victoria, nació en Roldanillo y vendía frutas en la Galería Central. Ella tenía un puesto de frutas y yo le ayudaba cuando quedaba en embarazo. Mi papá trabajaba en construcción. Su nombre era Crisóstomo Valencia Vélez. Me acuerdo de los padres de mi padre, ella se llamaba Maria Jesús y el se llamaba Ramón. De mi madre no me acuerdo sino de la mamá, no recuerdo el nombre. Ninguno de mis padres tenía gusto por la música, en esa época no se bailaba, a duras penas había radio, no había televisión, pero sí se escuchaba ya el tango, la milonga, el fox, el vals y el pasodoble.

Me dicen “el toscó” por toscó y entre más días más toscó. Aunque no debería tener ese apodo porque yo soy muy suave para bailar. Todavía subsisto,

imagínense 53 años bailando, todavía bailo mi tango sabroso, hago show viernes, sábado, domingo con las alumnas y la pareja profesional.

#### ▪ **El Tosco en la Zona de Tolerancia**

En el año cuarenta comencé a sentir el gusto por la música. A mí me influenció el tango, en un sitio que se llamaba la zona de tolerancia, allí bailaron los primeros bailarines. Por ejemplo el profesor Benigno, fue uno de los maestros que me enseñó, también estaba el negro Domingo. Había unos tres bailarines que bailaban muy bonito.

En esa época había que tener 21 años para entrar a la zona, pero nosotros nos volábamos, primero a ventanear y cuando se iban los bailarines buenos, entrábamos y comprábamos cerveza. Nos escondían cuando entraba la policía, pero si esta nos cogía, nos llevaban a lavar baños y nos daban hasta fute. Llegaba a la casa y mi mamá me regañaba, me decía mijo no visite a esas mujeres, esas mujeres son malas, y yo le contestaba: ¡Ay mamá pero es que están tan buenas y bailan tan bueno!, y me daba unas cuerizas.

La Zona de Tolerancia quedaba en la carrera 12 entre calle 15 y 19. Había una cantidad de grilles, estaba Acapulco, Mojambo, Tabaré. En ese tiempo las mujeres que dicen que son malas que eran de cantina como decían, “coperas”, no podían salir de ese sitio, le tocaba a uno ir a buscarlas.

Ahí perdimos la virginidad casi todos los muchachos de esa época, ellas eran especiales, hacíamos hasta cola para una sola. Hacíamos fila para una señora, no recuerdo el nombre, y ella decía ¡Que pase el otro!, esa fue una época muy bonita para mí. Se bailó joven, fue antes de la muerte de Gaitán, yo lo recuerdo pues estaba trabajando con mi papá en construcción en Villa Gorgona, tuvimos que venir ese día temprano, porque se había revuelto Colombia, por eso nunca olvido esa época.

Ahí no se bailaba tango, el que hacía pasitos de tango era un rey, era difícil bailarlo. Lo bailarines iban a Acapulco con unas mujeres que les decíamos “las papitos”, eran tres hermanas muy lindas que se peluqueaban al estilo hombre, bajito, eran fenomenales bailando y trabajaban en la Zona de Tolerancia.

Había grandes bailarines como Carlos Valencia, Benigno Holguín, Frijolito que era el mismo Cachafaz, el negro Domingo, Chicolina, Cayayo, el Papero, eran cantidades de bailarines cuando comencé a bailar. Luego vino la época de Amparo Arrebato, Evelio Carabalí, Ofelia, Esmeralda, grandes bailarines, ahora estoy viviendo otra época con los muchachos de ahora que les estoy enseñando y hacen pasos míos del tango.

El tango era como un mito, no todo el mundo lo bailaba, la música argentina la bailaban tres o cuatro. Yo tenía 15 años y a esa edad aprendí a bailar, a los 25



aprendí a bailar tango, fue cuando me encontré a Cachafaz enseñando, entonces le pagué tres horas a 20 pesos cada una. Me enseñó 5 o 6 pasos, de ahí para allá yo creé mi estilo que se llama el tango-salsa. Y me comenzaron a llamar de todas partes. Después de mucho tiempo fui a New York, Venezuela, Ecuador, todo Colombia, Barranquilla, Buga, Tulúa, a todas partes y todavía me siguen llevando.

Como en el año 60 se terminó la Zona y se regaron los grilles por todo Cali. Casi todos los lugares eran para tomar trago, había también billares y cafés. Contrataban a las mujeres más bonitas para meseras entonces era el gancho para ir a tomarse una cerveza.

La verdad no se realmente cómo llegó el Tango a Cali. El que comenzó fue el Cachafaz que venía de Medellín. El es caleño pero se fue a Medellín y aprendió. Vino Guillermo Candia que trajo el tango, un chileno, el mismo profesor Benigno, Armando Bernal, entonces comenzaron a salir parejas de baile, yo me metí entre ellos. A mi me llevaban y yo era el muchacho, ahora es al revés.

#### ▪ El inicio en el baile

A los 15 años yo no sabía bailar, vivía en el barrio Obrero y me invitaron a una fiesta un domingo por la tarde, en la primera con 24 al frente del edificio Belmonte, donde estaba el teatro Roma. Fui a ese baile y me sacaron a bailar música tropical unas muchachas porque yo era muy bonito. De pronto las pisé y pasé una vergüenza horrible. Llegué a la esquina de la gallada que era en el barrio, como a las siete de la noche y les dije que teníamos que aprender a bailar. ¿Que hacemos?, les pregunté y la solución fue ir a cine. En ese tiempo el cine era musical, tenía cantantes, bailarines y uno aprendía de eso. Había un teatro donde queda el Palermo, valía 20 centavos la entrada, uno veía la película de Tintan, Resortes, Cantinflas, Quinto patio, unos grandes bailarines.

También pasaban películas cubanas, americanas y así aprendimos a bailar con las películas argentinas, Hugo del Carril, de Gardel, Raúl Iriarte, Armando Moreno, para mí eran monstruos, después llegó la época en que nos presentamos juntos. Tengo fotos abrazado con ellos, después de que fueran mis ídolos llegar a trabajar con ellos y presentarnos en el mismo escenario, fue lo bonito del tango, este me llevó a todas partes, por este conocí muchos sitios que nunca hubiera conocido trabajando. He sido muy feliz con mi tango.

Se me metió tanto la música, porque el tango es mi mujer porque todas las mujeres me dejaron por el tango. Había una canción que me hacía llorar "Pare aquí chofer", cantado por Oscar la Roca. "El día que me quieras". Yo bailo mucho Huracán y Chiquilladas. Yo no tuve hijos, fueron las mujeres mías, fueron 11 apenas. De varias mujeres pero con la misma. Tengo 17 nietos y 2 bisnietas. Ninguno salió bailarín. He sido egoísta porque a ninguno le he enseñado, no quisiera que ellos llevaran la vida mía.

Cada tango le deja a uno un recuerdo, una secuela. Mas de cien bailarinas he tenido, el hombre que más bailarinas ha tenido en Cali, todas son distintas, se han repartido por todo Colombia. Con Gloria y Ayde, bailé 2 años y nos llevaron a New York. Por ahí con el 80% tuve alguna relación. Todas me han marcado primero fue Jenny que comencé a bailar con ella el tango y la milonga. Tuve muchas alumnas y era muy chicanero y salía a bailar con ellas a todo Cali, al grill San Nicolás, Séptimo Cielo, Estambul, estamos hablando de los 60 para acá, a uno no le pagaban un peso por bailar sino que uno lo hacía de chicanero.

Recuerdo que tenía un vestido azul, entraba a las 7 de la noche y salía al otro día a las 8 de la mañana y el vestido era blanco de la sal, de sudar tanto. De ahí para acá con la primera pareja me pagaron 250 pesos que fue Jenny, luego Gloria, Ayde España, Alicia La morocha, después Martha, Esperanza, Margot, Marleny. Tengo una foto de cada época. En cambio yo con mis mujeres nunca bailé siempre fueron las mantuve distantes.

Entre el tango, el trago y la mujer existe una relación. Todos son una sola familia, el tango es mi mujer, el aguardiente es el cuñado, y la mujer es un complemento porque sin ella no se puede bailar. Ahora estoy bailando mejor que nunca, viernes, sábado, domingo. Antes de salir a la pista me tomo mis dos aguardientes, porque yo soy como los gallos de pelea, hay que soplarles aguardiente para que se pongan bravos, no mucho para poder coordinar.

Hay personas que toman por despecho, porque el tango son historias de vida, parece que fuera hecho para eso. Usted va a una cantina cuando está sonando un tango y la persona que lo escucha está mirando lejos, no conversando sino escuchando la música, eso los transporta a otra parte. El tango no es alegre, yo lo hago alegre bailando, pero el tango no es alegre para escucharlo, el tango siempre está ligado a la cantina.

Cuando pelado siempre me llevaron a los sitios como el bandoneón, sitios donde se escuchaba el tango porque no en toda parte se escuchaba, sino que era en las cantinas. La mujer era la mesera, que servía solo el trago, el tinto, uno se enamoraba de las meseras, le pagaba la multa y la sacaba a bailar a otra parte.

#### ▪ **“El Tosco” y Gloria “la muñeca del tango”**

Fuimos muy famosos nos presentábamos mucho. Ella murió y me hizo sufrir bastante. Recuerdo un tango con el que yo lloraba mucho, cuando ella dejó de bailar conmigo “Pare aquí chofer”. Éramos muy famosos todos los días salíamos en la prensa. Yo cambié a Gloria porque me dejó, esa me hizo llorar, sufrir bastante, yo dejé mi hogar por ella. En la prensa decía que ella estaba cansada del trasnocho y que así encontrara una pareja mejor que “el tosco”, no volvería a bailar, y mentiras a los días volvió a bailar con el profesor Bernal. Yo bailaba

primero con Jenny, ella me la presentó, y ella se pegó de mí, le enseñé a bailar y en esa época me dejó Jenny. Cuando Gloria me dejó bailé con Aidé España. Todos los días me sacaban en la prensa, pero ya me han olvidado.

#### ▪ **El estilo Tango-salsa**

Mi caída es arrabalera, los demás son mas calmados. Yo hacía pasos de lucha, el arco, brincaba, lo que se me venía a la mente. Bailar es como crear un disco, una canción. Yo bailo siete tangos distintos con diferentes pasos. El tango es muy viejo, pero yo me hice famoso con mi tango salsa y lo seguiré haciendo. Los muchachos nunca sobresalen porque bailan todos lo mismo. Uno tiene que hacer su estilo, salirse del parámetro, inventar lo propio para distinguirse del otro. Salen parejas de baile siempre con lo mismo, porque lo aprenden en la televisión, cogen un video y hasta lo dañan de tanto devolverlo, hay que crear.

El tango es viejo, yo ni siquiera había nacido, y seguirá siendo viejo y seguirá gustando mucho más, ahora se baila el tanguito de salón que se bailó mucho tiempo en Argentina y lo han mandado en video a los muchachos y les ha gustado. El tango-salsa me ha dado mucha fama en todas partes, para todo lado me llevaban y en toda parte hablaban de mí, el tango caleño con Gloria. Se baila el tango levantando la pareja.

Bailo siete tangos diferentes que no lo he vuelto a hacer porque las parejas no me han dado la talla, son mas pesadas, muy gorditas. Con la comparsita, mi compañera me mata a lo último, yo la pongo a embolar los zapatos, pero hace bastante tiempo no lo hago. Lo mío es fuera de lo común de lo que hacen los demás bailarines, es muy distinto, como en la época de los toreros, hasta los botones se los quitaba. Pero llegó un tosco y acabó con todo, que fue el cordobés, se salió de los límites del toreo y creó su estilo. Se le subía al toro encima, le daba nalgadas, qué no le hacía el toro. Así fue el Tosco, se salió de lo normal, del tango de salón al tango salsa, tango arrabalero, abierto.

Me siento identificado con Don Juan, la Comparsita, Huracán, con todos esos tangos que se pueden bailar. El Cachafaz fue uno de los primeros bailarines argentinos, de los primeros bailarines argentinos, nuestro Cachafaz caleño es el segundo.

En estos días una nieta me vio en la televisión y me dijo, Papito le puedo hacer una pregunta ¿Qué se siente ser famoso?, y yo le respondí que no sabía. El día de la mujer me felicitaron a mí, y yo les di besos a todos. Los clientes me traen leyendas, el día de mi cumpleaños me dieron plata, ellos me brindan amor y yo se los devuelvo. Ya se han vuelto una familia, el uno invita a otro, el otro a otro. Y me he logrado mantener 15 años con Toscademia. Debe ser por mi personalidad.

#### **4.3.4 Maité, la pionera del tango show en Cali**

Profesión: Bailarina

Relación con el tango: bailarina de tango, pionera del tango escenario. Fundadora y Administradora de la taberna Show Viejo Rincón.

Les cuento para que les guste mi vida, mi nombre de pila es Teresa Jaramillo, pero desde que empecé a bailar me llamaron Maité y me quedé Maité.

Mi mamá es caleña de descendencia paisa y mi papá es de Manizales. Nací en Bogotá por accidente pero soy caleña de corazón de cuerpo y de alma. Empecé a bailar desde niña, pero me volví profesional cuando llegué a Cali hace 23, 24 años; por circunstancias de la vida, por que yo adoraba el baile, ya había enseñado en algunas partes, pero por cosas de la vida me volví bailarina profesional y viví del baile desde esa época hasta ahora.

Volverme bailarina profesional fue alrededor del Tango, por circunstancias también, por que el Tango es exclusivamente de pareja, se baila en grupo pero de todas maneras en pareja. La expresión de baile en pareja más perfecta es el tango y entonces empecé y prefiero trabajar con el. Sigo bailando otras cosas, doy clases de baile de diferentes músicas, pero el gran amor, el éxito y el conocimiento todo, es a través de la música Argentina, del tango y la Milonga.

A mis padres les gustaba la música en general, mi papá es un melómano. Además, toca y canta. Él viajaba mucho por su trabajo, siempre traía toda clase de música, oía tangos, boleros, música colombiana.

Por eso desde niña me interese por la música, pero como cosa particular y desde muy pequeñita oía esos tangos cómo arrabaleros con esas letras antiguas. Mis papás no eran tangueros, ellos tenían ahí la música pero yo los ponía, me paraba y ponía esos discos a oírlos, unos discos como de vieja.

Aprendí a bailar el tango inicialmente con un bailarín colombiano que murió el año pasado, que vivió en Europa casi toda la vida, Darío Arboleda. Lo conocí a él antes de irme para Europa, allá nos presentamos y bailamos. Él me enseñó los primeros pasos. Cuando vine a Colombia, que llegué a Cali directamente, me encontré con otro compañero que ya había echo varias presentaciones. Y con él baile tango también, el espectáculo gustó mucho, me ofrecieron trabajo en un sitio de planta, eso fue en el 81, 82.

Cuando llego a Cali en la década de los ochenta, en ese momento habían dos o tres parejas de tango, pero no eran bailarines exclusivos de tango, eran bailarines de música popular, bailaban fox, vals, bolero, salsa, estaban en esa época si mal no recuerdo Benigno y Rita, que en esa época ya estaban viejitos, muy linda la parejita, estaba el Tosco que a lo largo de 25 años ha baliado con varias parejas,

Ernesto Carabalí que hacía de todo, bailaba salsa, fox, milonga, paso doble y tango también. Pero no estaban comprometidos de lleno con el tango, tal vez el Tosco si estaba dedicado a éste exclusivamente.

Los shows de tango se presentaban en las discotecas de Cali, estaba el Refugio, los gauchos, la manzana, la piragua. Wilman, mi primera y única pareja de tango profesional y yo, bailábamos en esos lugares. Cada discoteca tenía un día bueno, martes de la Manzana, miércoles de Refugio, jueves del escondite. Nosotros cada 15, 20 días nos presentábamos en esos clubes.

El tango se ha metido en Colombia, desde Gardel, el furor de la gente siempre lo he visto en los festivales de tango que se hacían en Cali en el estadio, todos los años se llenaba. El festival del Tango hacía gira por todo Colombia. Ese festival se hizo hasta hace por ahí unos 8 años.

Pienso que es una música que gusta mucho porque es nostálgica, sobre todo los tangos viejos. Ellos hablan del amor, del desamor, la vida cotidiana, las pasiones, la ciudad, el pueblo. Historias políticas rioplatenses (argentinas-uruguayas). Yo soy muy rioplatense, soy apasionada.

#### ▪ **Wilman y Maite, historia como pareja**

La pareja de baile para el tango significa la mayor expresión de la música argentina, es sensualidad, es la comprensión artística de pareja. El hombre inicialmente en la cultura del tango, es quien manda, quien propone y baila. La mujer es el símbolo de la sensualidad, la feminidad. Pero para bailar tango no necesariamente debe o va a existir una relación amorosa o pasional, no se da siempre.

Wilman y yo bailamos desde el 81, llevábamos 5 años bailando cuando decidimos montar el negocio. Ganamos concursos, fuimos a Perú, Venezuela, Paraguay, Miami, Nueva York, Bogotá, por todo Colombia.

Las parejas de baile que existían antes de nosotros eran tres, pero ninguna estaba dedicada de lleno al tango, pero lo bailaban. Bueno de pronto el Tosco si con sus parejas. Habían tres: Benigno e Hilda, Ebelio Carabalí, pero ellos ya estaban viejitos, y el Tosco.

Nosotros hacíamos el tango solos no lo inventábamos, no veíamos videos ni nada de eso, no copiábamos nada. Creábamos las coreografías entre los dos. Nuestro baile era un espectáculo coreográfico.

Bailábamos el tango con la música instrumental conocida, fuimos los primeros, pero el furor en Cali era el tango clásico. Fuimos los primeros en bailar Piazzola, ahora los jóvenes bailan Piazzola. Con mucha modestia lo digo, por que mucha

gente lo dice, yo he sido la pionera del tango escenario en Cali, es que nosotros tuvimos un estilo que nadie tuvo. Fuimos la pareja pionera en bailar sólo tango en Cali y en internacionalizarnos.

Estuvimos en tres festivales seguidos de Uruguay, en el Festival Mundial del Tango. Fuimos en 1997, invitados como pareja por Colombia, como les gustamos tanto, los dos próximos años nos ayudaron y nos pagaron tiquetes y hospedaje. En el tercer año fuimos con el grupo del Viejo Rincón.

Lo que nos caracterizaba como pareja de baile fue un estilo de tango y de espectáculo único, de mucha pasión, éramos 1 sólo bailando. Había tanta entrega que la gente no podía creer que no fuéramos pareja, ni amantes. Cuando Wilman y yo nos conocimos, ambos éramos bailarines profesionales y cada uno tenía su vida sentimental hecha, yo era casada y él tenía muchas novias. Obviamente para demostrar esa pasión y esa actuación en el espectáculo debía haber una afinidad, un sentimiento de comodidad y confianza entre ambos. El baile nuestro se caracterizó por la forma de sentirlo y transmitírselo al público, si el otro siente lo que uno siente, se vuelve un sentimiento único.

#### ▪ **Historia del Viejo Rincón**

El Viejo Rincón empezó en 1986, estuvo en tres partes. El primero fue un negocio pequeño, dentro de la Embajada Antioqueña. Comenzamos por que Wilman y yo, teníamos un sueño de negocio, estábamos cansados de presentarnos en todas partes, en las discotecas, tabernas, fiestas particulares, queríamos un negocio propio y montar nuestro show en éste.

Esta primera etapa quedaba en la 39 con Rousvelt era un rancho dentro de la embajada, las familias nos lo ayudaron a decorar. Duró 6 meses, Wilman, el dueño de la embajada y yo éramos los socios. Pero duró poco porque hubo problemas de entendimiento con el señor de la embajada.

El segundo Viejo Rincón fue un lugar en el refugio, una discoteca clásica, en este lugar ya nos habíamos presentado varias veces, quedaba al lado de los 'Gauchos del Sur', un lugar reconocido en Cali. Esta discoteca iba mal, entonces el dueño, el mismo del restaurante de al lado, nos dijo que no la alquilaba y así al año siguiente, en mayo del 87 ya habíamos hecho clientela. Además, teníamos los clientes y amigos de cuatro años atrás que nos habían visto bailar en las diferentes discotecas de la ciudad, entonces nos los traíamos para el Viejo Rincón.

En la primera etapa del Viejo Rincón, el show éramos nosotros. En la segunda, ya el espectáculo era variado, era un show con música colombiana, con un ballet, cantantes y músicos. En la segunda etapa, la planta era: 2 0 3 cantantes, Maria E

y Rodrigo, Fátima la chocoanita, ella cantaba música colombiana, nosotros, músicos y parejas de baile.

Luego para la tercera etapa del Viejo Rincón Gilberto Cuevas, el dueño de los Gauchos, nos pidió que administráramos el lugar, que lo manejáramos y así nos trasladamos al restaurante, mucho más amplio. Ese fue el Viejo Rincón que todos los caleños conocen y más recuerdan. Duró 10 años más o menos, se ubicaba en toda la calle 5 con 63, en el refugio.

Todos los negocios, se llamaron el Viejo Rincón, esa era nuestra razón social y es por eso que arrastrábamos cada vez más clientela.

La gente que iba al Viejo Rincón era a la que le gustaba el espectáculo muy variado, los boleros, música colombiana, ver bailar tango. A pesar de que era una época invadida de narcotráfico en Cali, no fue algo notorio para el lugar, la gente no lo permitía. El ambiente era muy familiar, de amigos, era como estar en la casa reunidos, un gran porcentaje de la gente que iba al Viejo Rincón eran conocidos y amigos, clientela de años.

El Viejo Rincón tenían unas sillas, unas mesas, afiches y cuadros que hacían referencia al tango, pero lo que más lo caracterizaba era el escenario, su show. Para mí el Viejo Rincón era un Cabaret, esa palabra aquí no la utilizan, ni suena bien, pero eso era. Un cabaret es donde se hacen shows y eso era el Viejo Rincón, todo un espectáculo.

El Viejo Rincón se cerró en el 2001, después de celebrar 15 años de existencia. Este lugar significó para Cali, el mejor sitio de música variada y de espectáculo, que ha tenido la ciudad. Nunca hubo peleas, ni problemas.

Cerramos el Viejo Rincón por la crisis social que estaba atravesando Cali, la gente ya no salía por inseguridad, no había plata, aguantamos hasta que se acabó.

Actualmente, me gusta ver como cada día gente de todas las edades bailan el tango como bailar bolero o hasta salsa. Pero eso sí, que no se acabe el espectáculo.

#### **4.3.5 Miguel Dueñas, el señor de los tangos**

Oficio: cantante

Edad: 63 años

Relación con el tango: cantante

Mi nombre es Miguel Dueñas Gómez, nací el 28 de julio de 1942 en Bogotá. Mi madre murió cuando yo tenía tres meses. Quedé con un padre epiléptico, enfermo, quedaba demente a cada ratico y me tocaba ir a la policía para que se lo

llevaran al manicomio, yo era un niño de 10 años con muchas responsabilidades. Sufrí mucha frustración con mi papá y viví muy mal porque él se enfermaba y yo era el que vivía con él. Hasta que al fin él murió en el manicomio y a mí me tocó rodar solo por la vida.

Mis padres nunca escucharon tango. A mí lo que me hizo escuchar tango fue la entrada a los cafés a pasar las noches en vela porque no tenía a donde llegar, entonces vivía en los cafés de Bogotá. Ahí escuchaba toda esa música, de pronto uno se enamoraba de una muchacha y no sabía como manejar la situación porque uno no tenía familia, ni tenía acceso a ninguna parte, pero igual me enamoraba.

Las canciones las oía en los bares, pues salía con lo que yo sentía por las muchachas o por la decepción que tenía, entonces me gustó esa música y yo sufría oyéndola, ahora disfruto y gano plata. Hay un vals que lleva por título “Que nadie sepa mi sufrir” es la primera canción que yo empecé a cantar de ese género.

Llegué a Cali en el 68, vine a hacerme artista porque en Bogotá no habían muchas oportunidades. Aquí había un programa “El cantante de los barrios caleños” que lo dirigía Joaquín Marino López, entonces yo me inscribí y desde un comienzo figuré como los buenos, muchos cantantes lo hacían cada mes, yo lo hacía cada ocho días. Entonces empecé a liderar, siempre he tratado de ser como un líder de los cantantes, empecé a unirme con los mejores. Hacía unos programas especiales en la emisora La Voz de Cali, pero nunca gané el concurso, lo ganaron otros amigos míos, pero actualmente soy el más activo de esa época.

La Voz de Cali quedaba en Santarosa encima del teatro Colón. Se oía mucha pachanga y salsa. Realmente Cali no ha sido tanguero, de pronto ese ha sido el fracaso mío. Si yo me hubiera ido para Medellín sería diferente, pero vine a la capital de la salsa, aunque hay emisoras que ponen música popular como Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo.

Yo debí haberme ido a Medellín donde se mueve el tango realmente, sin embargo me han soportado, porque como es escaso se nota, lo notan a uno, en cambio en Medellín ya hay mucho. Estuve en la feria de Cali de este año, habían 50 parejas de baile, el único cantante era yo, el único cantante de tangos que funciona en Cali soy yo, no hay nadie más, para mí es grato y rentable.

#### ▪ **El malevaje en la vida de Miguel Dueñas**

En el 68 había un sitio que se llamaba el Bandoneón, ubicado en la Carrera 10 Calle 20. Uno se amanecía allí oyendo tangos. Yo vivía una situación demasiado pobre, entraba y me ponía a cantar, me sentaba y pedía unas dos, tres cervezas, y después pedía la música y cantaba duro. A mí no me importaba, a la gente le gustaba, entonces me llenaban la mesa de cerveza, de todas partes me mandaban.



Era malo porque me daban mucho trago, entonces vivía a toda hora bebiendo. Perdí mi tiempo como artista, lo perdí bebiendo, no pensaba sino en el licor, eso me perjudicó mucho, debí haber estudiado, lo que sirvió es que aprendí muchas letras. Pero no aprendí a ser sano, sino un bohemio completo que cantaba por cerveza.

El Bandoneón era un bar con fotografías de cantantes argentinos donde colocaban música argentina. No era como ahora Matraca, no era muy decente, era un bar cualquiera. No se bailaba, no había quien bailara tangos aquí. Había otro sitio que se llamaba el Carretero por la octava con 20, ahí si bailaban, por ejemplo la milonga. Pero yo no iba allá, a mi me parecía que no tenía acceso a esos sitios, me sentía muy inferior a todos por los vicios que yo tenía, metí marihuana mas de 20 años.

El tango siempre ha sido degenerado, siempre ha tenido mala fama, mucho ladrón, mucho malevo. Póngale cuidado que yo era uno de los importantes de ahí de ese bar y fumaba mucha marihuana.

En Bogotá, en el barrio Restrepo, llegué a manejar un bar que se llamaba Viejo Rincón, en el que únicamente ponía música argentina. No se cerraba la puerta a ninguna hora, las 24 horas atendía gente. Una vez unos tipos de Medellín me iban a atracar, unos malevos, pero el dueño de local los conocía. Cuando él me iba a llevar la comida me vio todo bravo y a los tipos ahí, entonces sospeché algo.

Resulta que a los dos días yo estaba bebiendo en el bar, no me di cuenta a que horas se entraron los mismos tipos y el que estaba atendiendo era el patrón. Cuando yo oigo que me llaman y voy borracho. Me preguntan si ellos me iban a atracar y yo les dije que si, entonces me pegaron una puñalada en el estomago, duré seis meses enfermo pidiendo limosna en el barrio. Esa puñalada me sirvió mucho para ajuiciarme un poco. Si no es por esa puñalada, de pronto no me enderezo, entonces las cosas negativas resultan positivas, claro que yo me vine para Cali y vine apuñalado, vine enfermo a lo del concurso.

Yo viví en los barrio Sucre, Obrero y San Nicolás. Lo que es en las ollas, se oye mucho el tango, pero el único sitio donde yo oía tango era en el bandoneón. Uno va a otra parte y le ponen música variada y si pide un tango, no es de buen gusto, a unos les gusta a otros no. Actualmente, yo juego billar, voy a un lugar en la Floresta y para hacer que pidan un tango es difícil, prefieren poner otras cosas de moda.

Uno como malandrín que no lleva una vida ordenada, mantiene decepcionado todo el rato. Por ejemplo una mujer que se va a enamorar de una persona como uno, si uno está en el malevaje no piensa en organizar su vida, entonces uno se enamora fácil por la necesidad de que alguien lo quiera, pero lo echan. Resulta que no lo quieren a uno porque no vale la pena, porque está degenerado, la otra

persona entonces tiene que ser igual para que lo quiera. A veces uno se enamora de personas que son buenas y como no le corresponde, se encierra en los tangos, el tango casi siempre es decepción, todos los temas son de despecho, uno está en el vacío.

Yo no he sido bailarín, las zonas de tolerancia eran para bailar, se hacía un tipo encima de una radiola con una batería tocando, eso si me acuerdo. Pero no tenía acceso, yo nunca creí que tenía acceso a muchos sitios, siempre me he sentido inferior. Trato de ser buena persona, buena gente, por eso me puse el señor del tango, yo quiero ser un señor y respetar a todo el mundo. La gente a veces no da la talla mía, yo soy noble, soy humilde, hay gente que cree que son dioses, prefiero no tratar a esas personas.

#### ▪ **Miguelito el cantante**

Desde niño me gusta cantar, pero soy fotógrafo de profesión. Trabajaba en el río Pance, y tenía un carné que me permitía cantar allí. Trabajaba los domingos y entre semana entregaba el trabajo, últimamente estaba muy duro vender fotos. Un día vi a un tipo que le dicen el hombre orquesta por el CAM y le dije, yo puedo hacer eso mismo, y no me demoré sino ocho días en traer equipo. Pero me cayó la policía, ese día recogí \$42.000 pesos en un ratico.

Entonces me dijeron que me fuera al parque de los poetas, pero yo veía mucho gamín y pensaba que era un atracadero. Sin embargo al otro día me asomé y coincidentalmente unos agentes de policía estaban lavando el parque, yo cargaba mi cámara fotográfica entonces el cabo Medina me pidió el favor de tomarles unas para llevar a la prensa.

Después de tomar las fotos les dije que me ayudaran a cantar aquí, y por la tarde ya lo estaba haciendo, pues resulta que el agente es cantante también y ya lo he puesto a cantar varias veces. Ahí estuve 75 días sin que nadie me molestara. Hasta que me suspendieron por falta del permiso pero ya está todo solucionado y seguimos trabajando, paramos un mes pero durante ese mes hubo mas trabajo por fuera, porque la gente me había conocido ahí, nos dimos cuenta que el parque no lo necesitábamos.

Yo se muchas canciones que la gente me pide, soy un éxito interpretando: mujeres feas, porque la bailo, mala suerte, sangre maleva, lagrimas de sangre, arrebató. También tengo románticas, a veces volteo a mirar a la gente y está llorando, yo hago llorar a la gente, le pongo sentimiento y eso impacta en las personas. Recién vine aquí, hacía llorar a la gente y todavía lo sigo haciendo.

Actualmente, trabajo en la plaza del teatro Jorge Isaacs. Mediante una solicitud se logra el permiso, siempre y cuando no haya demandas por lesiones, o porque alguien sienta que le están violando sus derechos. Puede ser peleas por cuestión

de licor, porque la música es así, la gente compra dos, tres cervezas y se las toman ahí, otros llevan su garrafa, eso es lo que yo prohíbo, porque me comprometí con la Alcaldía de evitar el trago, pero eso no me concierne a mí, eso es de la policía, yo les digo por favor no beban aquí, si les digo y beben, y la policía no toma control sobre eso, eso es culpa de la policía.

El público varía mucho. Hay un público que está desde hace ciento y pico de días, que estoy ahí, el mismo público, pero se renueva mucho, el que pasa por ahí se queda un rato y se va, pero muchos vuelven, le cuentan a los amigos, los familiares, los traen y hacen programa para las tardes. Yo no cobro, simplemente pido una colaboración, yo salgo con un florero de pasta que tengo y recojo. Ahí sacamos para subsistir unas seis personas.

El equipo de trabajo lo conforma, mi hija que es la que pone las pistas musicales. Después inicio el programa cantando tangos e invito a la gente. Después sigue otro cantante que se llama Wilson Márquez, que canta muy variado boleros, rancheras, música de Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo y después llamo a un muchacho Jhon Jairo que interpreta canciones del Charrito Negro, música popular que está sonando ahora. También vienen otros amigos míos que llegan a colaborar, a ellos no les pago.

#### **4.3.6 Tango Vivo, la nueva generación**

Profesión: Bailarín

Edad: 24 años

Relación con el tango: bailarín de tango y creador de la empresa musical y escuela "Tango Vivo".

Mi nombre es Edwin Chica Caro, soy de Medellín tengo 23 años, a parte del tango me apasionan los sistemas, tengo un hijo de 5 años, separado, me casé a los 17, me separé a los 20. Ahora soy empresario y bailarín de tango.

Siempre he pensado ganarme la vida con el tango, no solo como bailarín sino con una escuela, espectáculos, yo pienso ser empresario ligado al arte y al tango. Mi sueño es trabajar con el arte, pero no con la mentalidad de los artistas, mueren en la miseria y con todo el reconocimiento. Quiero tener mucho reconocimiento pero también ser un buen empresario, sin necesidad de estafar ni explotar a nadie.

En mi caso mis abuelos nada que ver con el tango ni el baile, personas muy humildes, de pueblos de Antioquia. La típica familia que del pueblo viaja a la ciudad y comienza a hacer una nueva vida. Mis padres, mi papá es un comerciante, mi mamá también tiene varios negocios.

Mi padre nada que ver con el tango, mi mamá si empezó a bailar como yo, y terminamos metidos en el tango. No ha sido tradición, la familia si es rumbera

pero hasta ahí claro está que cuando la familia comenzó a ver un movimiento diferente se empezaron a contagiar un poquito.

Yo era muy alejado de la música. Mi mamá y mi papá se separaron jóvenes y mi mamá siempre tuvo que trabajar mucho. Fui un pelado muy independiente y en la familia no había esa parte musical aunque yo sí la tenía. Nosotros vivíamos en Medellín, en varias partes, el barrio Castilla, Cristo Rey, hasta que a mi mamá le tocó irse a Cisneros por los negocios y yo me quedé viviendo con una tía. Aprendí a bailar en Manrique, es como el Obrero aquí en Cali, yo no vivía allá pero aprendí a bailar ahí. Ese barrio es de tradición tanguera, allá encontramos la avenida Carlos Gardel, la avenida 45 donde está el museo casa Gardel y allá es donde se realizaron las tango vías, cerraban la calle y cada dos cuadras ubicaban un tablado con orquesta, los últimos viernes de cada mes.

Llegue al tango por accidente, me metí a una escuela de baile cuando tenía 13 años, más por la necesidad de aprender a bailar porque estábamos en la época de los bailes del colegio. Pero esta escuela era de tango, en Medellín en el barrio Manrique, y de esas cosas que termine bailando en una o dos clases de tango. El profesor y director de la escuela, vio que había como posibilidades y me ofreció bailar con el grupo de tango para jóvenes.

Cuando acepte estar en el grupo iniciamos un proceso, empezamos a bailar en colegios, en parques, en fiestas privadas, en todo lo que había para hacer en Medellín y así me empecé a involucrar con el tango cada vez más. Tenía mi pareja de baile por esa época, éramos muy inquietos por aprender, estudiábamos mucho, cualquier concurso que había nos metíamos y nos iba súper bien.

Estuve en una época con el tango pero muy dosificado entre el tango, el paso doble, la milonga, el baile en general no sólo el tango. Era un tiempo en donde bailábamos de todo, sin ningún interés en particular por algo sino por el baile, por allá después de llevar un buen tiempo bailando por ahí unos tres o cuatro años, una de las mejores escuelas de baile que hay en Medellín, se llama la 'Magia de tus bailes', es una escuela como muy organizada con un equipo de profesores bastantes grande, son como 11 o 12 profesores, me ofrecieron trabajo como profesor en la escuela, pero yo sólo tenía 16 años y como era una empresa legalmente constituida tenía que tener autorización primero de los padres y segundo del Ministerio del Trabajo por ser menor de edad.

El caso fue que yo estudiando en el bachillerato hice todo eso y termine el bachillerato dictando clases en esta escuela. En 'La Magia de tus Bailes', se preocupaban mucho por la parte de la enseñanza y por capacitar mucho a los profesores, entonces era una escuela como 'Tango Vivo', muy dedicada al tango, la fuerte era el tango a pesar de que se daban otros ritmos.

Cuando conocí esa escuela fue que me empecé a enamorar del tango, siempre traían profesores argentinos para que nos capacitaran o los dueños de la escuela viajaban al exterior y luego nos enseñaban. Luego empezamos a viajar nosotros, en ese instante me enamoré del tango y me interese completamente por el.

El tango se encarga de enamorarlo a uno por muchas cosas, los paisas en especial y con esto no quiero decir que el tango sólo sea para paisas, pero nos identificamos mucho con esa música como triste, como sentida, por los abuelos, por todo el tango que se escucha en Medellín. Me encanto y empecé a estudiar, he viajado mucho con el tango, he conocido mucha gente y muchos lugares gracias a el.

#### ▪ **Edwin y Lina, una pareja de baile para el tango**

Primero salí de la escuela de Medellín y empecé a trabajar de una forma más independiente, con otras compañías y seguí con el tango. Tuve un accidente de transito que me alejo de los escenarios y de las clases por cerca de dos años y en el proceso de la recuperación hubo una gira que hicimos por Medellín, Bogotá y Cali y el remate de la gira era Cali. Yo no estaba como artista sino en la parte técnica porque conocía el espectáculo, entonces como el remate fue en la ciudad de Cali, después del teatro nos fuimos para la Matraca, nosotros no conocíamos pero alguien nos llevo a la orquesta, a los bailarines y Lina que es hoy mi compañera en todo, estaba allá por que ella quería sacarse una foto con uno de los artistas que estaba con nosotros, que es muy reconocido en el mundo y es argentino: Miguel Ángel Soto.

Lina era una pelada muy play, de su universidad, de sus discotecas y el tango. Como ella es música también, porque la mamá tiene una escuela de música, ella tocaba tango y estaba muy encarretada por ese lado, estaba aprendiendo a bailar pero no metida de lleno al tango. Ese día nos conocimos, hace unos tres años ya, hubo como mucha química. No me acuerdo el disco que bailamos. La vi y me encanto, la empecé a sacar y parecía una lorita hablando, yo no le decía ni una sola palabra, cuando terminábamos de bailar, la regañe porque le dije que cuando uno bailaba tango no hablaba, uno habla con el cuerpo. Me contó que daba clases de piano, que estaba empezando a bailar tango y que estudiaba administración en el ICESI. A mis amigos yo les decía, mira esa mujer tan linda. Después nos fuimos para el hotel, la invité a ella con otra amiga, y empezamos a bailar tango en el pasillo del Windsor plaza, en medio de todo estábamos bailando le hice una caída y le robé un besito, y fue como la cuota inicial.

Yo seguí viniendo a Cali no con el pretexto de venir a dar talleres, con el fin de financiar el viaje y visitarla a ella. Eso fue cuestión de unos cuatros meses yendo y viniendo a Medellín, yo todavía estaba de bastón por lo del accidente y en ese tiempo fui formando a con el tango.

El tango lo enamora a uno y ella empezó a enamorarse del tango y más que nos estábamos enamorándonos los dos también y bueno ahí fue cuando yo llegue a Cali, por que después de esos cuatro meses fue que decidí que si iba a volver a iniciar mi vida lo podía hacer en Cali.

Pasada la incapacidad o volvía arrancar en Medellín o lo hacía en Cali y yo con lo del accidente me separé, entonces ya no tenía como la obligación de estar en Medellín. Bueno entonces llegue a Cali y como en esos cuatro meses di tantas clases ya tenía alumnos, tenía trabajo acá.

Lina y yo nos preparamos después de 5 meses y nos fuimos a bailar a Manizales a la feria, ocupamos el segundo puesto del Campeonato Nacional, seguimos trabajado, haciendo shows, dando clases, pensando, soñando.

Nos fuimos para otro concurso en Medellín y fuimos Campeones Nacionales y ahí es donde empieza a nacer una necesidad diferente de salir, hicimos una par de viajes a Buenos Aires como paralelo a todo eso que les estaba contando.

Llega un momento en el que hay un Campeonato Mundial en Buenos Aires y nosotros queremos ir pero no teníamos la plata, entonces decidimos hacer un evento, que se pensó para hacerlo en algún club o en algún salón y mientras lo íbamos formando, empezó a crecer y decidimos hacer un espectáculo en un teatro, llamado Tango Vivo como Show, que tenía como fin recoger los fondos de nuestro viaje. Preparamos tango vivo, convocamos una orquesta, varias parejas de Medellín, de Bogotá y de Cali, un cantante: Héctor Galán que ya falleció y montamos un espectáculo, nos apoyaron mucho las empresas, el gobierno, las familias y mi Dios principalmente que nos dio todas las ideas, el aporte y permitió que se diera. El teatro se llenó totalmente, fue un éxito. Después de que ese espectáculo se presentará acá lo llevamos a Medellín a Bogotá. Luego llegó el viaje a Argentina, que era en Agosto, un Campeonato Mundial y para ese viaje fuimos 8 parejas de Colombia, era un campeonato de todos los países del mundo en los que hay tango, éramos cerca de 30 países, más de 300 parejas y habían dos categorías: tango de salón y tango de escenario, nosotros participamos en las dos y en tango de salón ocupamos el tercer puesto a nivel mundial. Todas las parejas colombianas quedaron en la final de ambas categorías, pero nosotros fuimos los que más nos acercamos al primer lugar.

Estando en Buenos Aires convocamos uno de los espectáculos que allá se presentaba: 'Aroma de tango', entonces lo que hicimos fue traerlo a Colombia en el mes de Noviembre, la orquesta, las parejas de baile, el cantante y Lina y yo nos pegamos al show porque nos aprendimos el guión y ese lo presentamos acá en Cali en el Jorge Isaac en Noviembre. Se llamaba: 'Tango Vivo presenta el espectáculo Aroma de Tango', fue un éxito también, se lleno el teatro y se presentó en Cali y en Bogotá.

Después de este evento con los fondos que reunimos, decidimos que ya teníamos que tener algo más definido, más estable y que la gente recibiera de nosotros no sólo lo que puede ver en 10 minutos de un show, sino que recibiera más información y decidimos montar una escuela de baile. El proyecto estaba, pero no estaba como el tiempo y el dinero, entonces Lina que es Administradora de Empresas, hizo como proyecto de tesis el montaje de una escuela de baile y después de Noviembre que presentamos Aroma de Tango, entre Noviembre y Enero, hicimos todo, conseguir la casa, darle el cuerpo al proyecto, la parte de la decoración, conseguir los profesores y en Enero creo que el 6 o el 9 abrimos 'Tango Vivo escuela de danza', una escuela donde no sólo enseñamos tango sino todos los ritmos de salón, tango, milonga, paso doble, vals, bolero, fox, enseñamos salsa, merengue, ritmos modernos, expresión corporal.

#### ▪ **Campeonato mundial de Tango en Argentina**

Después del show 'Tango Vivo' nos fuimos para el campeonato mundial de tango y ocupamos el tercer puesto, fue un evento muy importante para nosotros como pareja de baile. Allá había libre inscripción, pero Lina y yo íbamos como pareja oficial por Colombia porque del Campeonato Nacional, realizado en Medellín, enviaron una delegación para que escogiera parejas y Lina y yo quedamos subcampeones en esa eliminatoria. Fuimos como pareja oficial, teníamos hotel y cosas pagas. Los que iban por libre inscripción asumían todo. Estando en Argentina participamos en dos categorías en una nos eliminaron en la mitad del certamen, no nos eliminaron por malos sino por otros factores, no estábamos en nuestro día, pero seguimos con la otra categoría dele y dele y dele.

La otra categoría era Tango de Salón que es mas difícil, porque Tango de Escenario es una puesta en escena, es inventada. El tango de salón es con otras parejas y te ponen a bailar temas que vos no conoces, sino que en el momento de bailar te los sueltan, de hecho no todas las parejas iban a las dos categorías porque les parecía la de salón muy difícil y más con los argentinos que lo hacen a diario. El caso es que empezamos y llegamos hasta el final, nosotros no lo podíamos creer, éramos tres parejas colombianas y las tres llegamos al final.

La final eran cuarenta parejas en un estadio que estaba lleno, de esas pasaban doce y entre esas quedamos dos colombianas. Yo me quería morir, ya quedamos felices, después de los doce nos vuelven a hacer bailar, empezaron a llamar diez puestos y dos no quedaban de nada.

Décimo puesto noruega, noveno...muchos argentinos, llegaron al quinto puesto Colombia y era la otra pareja, y no creíamos que fuéramos a quedar porque ya habían metido una colombiana, ya a nosotros no nos dan nada, decíamos, cuarto puesto.... entonces ya el protocolo cambia porque ya entra al tercer puesto, la premiación. El tercer puesto para ellos es segunda mención, primera mención y campeón. Segunda mención Colombia, Lina y yo, no lo podíamos creer nosotros

teníamos una barra impresionante. Ya después empiezan a llamarnos de Colombia del país, los diarios, era una novedad para todos.

#### ▪ **Tango Vivo, la escuela**

Tango Vivo pasó de ser el espectáculo aquel y en agradecimiento a ese show, nuestra escuela adquirió ese nombre: Tango Vivo, escuela de danza, queríamos también aprovechar toda publicidad que le habíamos hecho a Tango Vivo.

Nuestra escuela tiene un fin, primero consolidarnos como una de las mejores en Colombia y segundo hacer que todas las personas que se acerquen a nuestra escuela puedan encontrar en el baile una forma de desestresarse, de hacer ejercicio, de compartir con otras personas, de ser feliz, de que aprendan a bailar tango y dejen de pensar que el tango es un ritmo sólo para artistas. Queremos que todas las personas que tengan ese sueño, puedan lograrlo o hacerlo realidad. Hay mucha gente que siempre ha pensado que rico bailar tango.

Tango Vivo quedo como una escuela de Danza y como productora de espectáculos, pero de nuestros propios espectáculos. El pasado 20 de Mayo en el Jorge Isaac presentamos otra producción que se llamo Viva el tango: Tango Vivo presenta el espectáculo Viva el Tango. Tuvimos una orquesta, seis parejas de baile y un cantante, el teatro también se lleno totalmente. Ahora el 17 de Junio tenemos en el parque del perro un espectáculo con la Secretaría de Cultura y bueno hacemos nuestros propios eventos.

Hay un problema especialmente en Cali, que esta tomando solución. En Colombia ha habido tradición de tango hace muchos años pero la parte del baile se inició de una forma diferente a como se debió haber iniciado, ¿Porque? Porque aquí aprendimos a bailar por lógica y por videos, entonces hicimos un tango muy empírico, los maestros de hace 20 años hicieron un tango muy empírico de lo que veían en los shows, entonces el tango se encaminó por ese lado y siempre se ha enseñado en las escuelas de las ciudades un tango de show, por lo tanto las personas mayores que van aprender, se encuentran con ese tango muy complicado y se asustan. Por eso, los profesores tiene que estudiar, que actualizarse, tiene que replantear esa forma del tango que venían haciendo y eso es lo que no han hecho muchos que tiene escuelas reconocidas y que están dañando a muchas personas.

Pienso que se debe tener conciencia de lo que es enseñar a bailar. Puede que ellos como bailarines empíricos lo hagan a las mil maravillas y puede que ellos también sean unos excelentes bailarines y se vean muy bien, pero de ahí a transmitir un conocimiento a una persona que no aspira a ser como ellos, sino que simplemente quiere aprender a bailar, es otra cosa.

El comentario es que las escuelas no todas, pero la gran mayoría acá en Cali, tiene que replantear la forma de enseñanza del tango, para que éste pueda



volverse más a la gente del común y corriente, que sientan que pueden aprender ese tango. Porque si lo siguen viendo o lo siguen encontrando de una forma artística no se le van a medir.

Las escuelas que tenían el monopolio han perdido mucho porque hay un grupo de jóvenes, incluyéndonos Lina y yo, que está replanteando eso, que están liderando sus proyectos y los están consolidando. Por ejemplo Tango Vivo, a pesar de tener 5 o 6 meses con la escuela, tenemos gran cantidad de alumnos y buen reconocimiento, entonces la gente está notando la diferencia. Hay otra compañía que se llama 'Tango Púrpura' que es de otros bailarines Cristian y Alejandra, que también están consolidando otra forma.

Es por eso que las escuelas que siempre han estado vigentes y consolidadas si no se ponen las pilas van a ser desplazadas rápidamente por el nuevo movimiento que hay del tango en la ciudad, que lo están liderando los bailarines jóvenes, porque por fortuna para nosotros, nos hicimos en otra época, en donde el tango ya tiene más información, en donde ya las personas hemos podido viajar, estudiar y ya no lo hacemos empíricamente.

La situación actual del tango es muy interesante, porque no está naciendo, el tango siempre ha estado en Colombia pero está tomando fuerza, lo hemos enfocado de formas diferentes en la parte del baile y en la parte musical. En Colombia, el gobierno de Buenos Aires está metiendo mucho la mano, de hecho para el campeonato mundial mandan una comitiva especial y en Medellín se hace un campeonato como la eliminatoria del mundial de tango y mandan jurados, orquestas, todo un evento grande. Ahora en Cali, también hay una gran afición por el tango, los teatros se llenan, los pintores están haciendo obras de tango, cada vez la gente asiste más a las escuelas, las instituciones se preocupan más por hacer eventos de tango.

El tango es un fenómeno que no necesita de publicidad, el solito se encarga de cautivar al público y éste por medio de esa pasión o de esa afición se da al trabajo de hacerle difusión.

## 5. EL TANGO EN CALI, DEL ARRABAL AL ESCENARIO

*“... Jamás pensé que aquí en Colombia/ se quisiera tanto el tango, /me cautiva la bohemia/ de su loca juventud... te admiro Colombia, / tu belleza, / tus mujeres... Te encontré pueblo colombiano/ tenme en tu recuerdo/ te llevo en el alma/ Y jamás te olvidaré... / Desde hoy basta que sea colombiano, / será para mi como un hermano/ Y yo aquí les dejo este tango que sale del corazón”. **Tango a Colombia.** Letra y música de Charlo.*

Es desconocida la fecha exacta en que el Tango llegó a Colombia, pero es indiscutible que esta música logró incorporarse en el corazón de muchos, marcando para siempre las historias de quienes construyeron su vida en el Tango haciéndolo parte de su cotidianidad. Colombia es la tercera ciudad que más gusta del tango, después de Argentina y Uruguay, su influencia se encuentra marcada principalmente en Medellín, Manizales, Pereira, Armenia, Cali y Bogotá.

La llegada del Tango a nuestro país data desde los inicios del siglo XX y así como en la historia argentina, esta música incursionó en los barrios populares donde concurrían malevos, prostitutas, artistas, músicos, enamorados, poetas. En un ambiente de sexo, baile, muerte y pasión, lugares como los cafés, identificados como los tertuladeros de la época; los burdeles, nichos del sexo y del hampa y las Zonas de Tolerancia, fueron los primeros escenarios en apropiarse del Tango.

“Los primeros tangos fueron traídos a nuestra patria en los años veinte por Augusto Berto, bandoneísta de la compañía de comedias de Camila Quiroga y por el dueto Wills y Escobar... Desde esa época ya se conocía música colombiana con ritmo de tango, como los tangos La Sabanerita y el Tango Bogotano compuestos por el maestro Emilio Murillo en 1915”<sup>133</sup>

Una de las razones que muchos historiadores atañen a su llegada a Colombia es que “los discos de 78 revoluciones para vitrolas eran prensados en el exterior por encargo de los más importantes comerciantes de Medellín. Los artistas nacionales no viajan a Nueva York a grabar los discos, sino que se remiten las partituras desde sus pueblos nativos para que las interpreten”.<sup>134</sup> Así, los músicos colombianos mandaban a producir sus discos de acetatos a países como México, París, Nueva York y posteriormente Argentina, recibéndolos nuevamente con las canciones grabadas y algunos tangos que se escuchaban en la época.

<sup>133</sup> ORTIZ ARANGO, Rafael. Medellín antiguo: El alma del arrabal [en línea]: Medellín: Tiempo de Tango, 1992. [Consultado 6 de Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>134</sup> RENDÓN URIBE, Omar. Medellín, lenguaje callejero y Tango. Medellín: Marín Vieco Ltda, 1995. p. 27.

Particularmente, Antioquia y la zona cafetera son las regiones que más gusto por el Tango han demostrado. “Su cultura se expresa en la melancolía; cultura que hace de la tristeza un valor, de la depresión un estado interesante, del que no se huye sino que se vive con regodeo, de disfrute de la tristeza como tal. Los antioqueños y, en general, las personas culturalmente hechas en la región, en la zona de influencia que alcanzó gracias a la colonización, rinden culto al despecho”.<sup>135</sup>

Esta caracterización coincide con su profundo desarraigo de la tierra por causa de la violencia y escapando del campo para buscar mejores oportunidades en la ciudad. Así, principalmente las mujeres campesinas, buscan la posibilidad de asalariarse generalmente en la profesión de obreros. En este ambiente de nostalgia y desconsuelo que trae la inmigración, surge el alcohol como elemento de distracción.

“Aparece el tango llenando un espacio y proporcionando un imaginario, una representación; es decir, unas imágenes que permitan tomar conciencia de la nueva situación... Entonces el tango se impuso como la canción que era capaz de expresar ese sentir y esa situación de desarraigo”.<sup>136</sup>

El fenómeno de la penetración del Tango en el país surgió en los sectores obreros y populares. Sus letras contribuyeron a la acogida por parte de grupos sociales que se vieron identificados con las situaciones límite y existenciales que expresaban. Inicialmente, esta música no tuvo reconocimiento en las altas esferas sociales sino que se mantuvo culturalmente marginal.

El Tango incursionó en el país con gran fuerza adoptando su lenguaje en las galladas esquinas de las ciudades, se crearon nuevas palabras y experiencias para formar un lenguaje popular similar al generado en Buenos Aires, el lunfardo. Las letras, que expresaban valores del coraje, la amistad, la fidelidad, el honor entre otros principios, fueron asumidas como vivencias propias para algunos actores sociales.

### **5.1. SU INCURSIÓN EN CALI**

Ni siquiera los habitantes más antiguos de la capital del Valle pueden narrar con seguridad la llegada del Tango a la ciudad, pues aunque la mayoría asegura que definitivamente fueron los paisas los primeros colombianos en apropiarse de este estilo de música, otros afirman que el tango estaba en Cali desde mucho antes.

En el siglo XIX hubo en la capital del Valle un crecimiento económico y demográfico que obedeció a la tasa de crecimiento migratorio. Población de

---

<sup>135</sup> CRUZ KRONFLY, Op. cit., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

<sup>136</sup> Ibid., [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

regiones aledañas, decidió emigrar a Cali con la esperanza de encontrar mayores oportunidades urbanas que las del entorno regional y rural. Entre ese grupo de inmigrantes se encontraba la colonia paisa que comenzó a integrar su cultura a la vallecaucana.

La construcción del Ferrocarril del Pacífico en 1915, además de generar empleo, inició el advenimiento de nuevos tiempos, costumbres y estilos de vida. En barrios como “El Calvario, El Hoyo, San Nicolás, San Juan de Dios y el Matadero viejo, vivían los artesanos, peones, pulperos de barrio, es decir *la pobresía* como se les denominaba en esa época”<sup>137</sup>

“El intenso desarrollo comercial de los años veinte, con importaciones llegadas a Buenaventura y transportadas por el ferrocarril para su venta en los almacenes de Cali, la movilización de café desde el Norte del Valle para la trilla en la ciudad y la exportación por el puerto del Pacífico utilizando el Ferrocarril y, por el movimiento de flujo y reflujo de pasajeros entre Cali, el norte del Valle y Popayán, se convirtió la Estación del Ferrocarril- y sus bodegas anexas- en el núcleo más agitado de la ciudad. En su alrededor se instalaron hotelitos, bares, cafés, cantinas y bodegas, y el teatro Roma, que fueron constituyendo una pequeña zona de ‘bajos fondos’”<sup>138</sup>

Fue precisamente este espacio social el que acogió al Tango como práctica cultural, logrando así su permanencia hasta nuestros días en la memoria histórica de la ciudad. El barrio Obrero fue uno de los escenarios más importantes que influyó en la apropiación de esta práctica. Mediante el acuerdo No. 5 de febrero 23 en 1915, el Consejo Municipal confirmó la creación de un barrio Obrero como lugar sede para la reproducción de la fuerza del trabajo. Aspectos como el crecimiento demográfico, la migración de población de sectores aledaños y la construcción y el trabajo en el Ferrocarril, determinaron la presencia de un grupo social que se formó bajo las nuevas condiciones.

## 5.2 LA LLEGADA DEL CINE Y LA RADIO

Al mismo tiempo que la ciudad se extendía, llegó la radio y el cine como medios de comunicación influyentes en las prácticas de los pobladores. Su función principal sería difundir y enraizar la música en los años 40 y 50, momento justo cuando convergen al desarrollo de la industrialización, las corrientes migratorias y la consecuente expansión desordenada de la urbe.

La radio transformó el comportamiento de los ciudadanos, se vieron afectados los músicos porque en las fiestas aparecieron los radios y los tocadiscos, donde se escuchaban grabaciones de artistas como: José Mojica, Pepito López y Carlos Gardel.

---

<sup>137</sup> VÁZQUEZ, Op. cit., p. 203.

<sup>138</sup> Ibid., p. 203.

En los años cuarenta llega a Colombia la radio de onda corta que permitía la entrada directa de otros países latinoamericanos, por ejemplo en Cali, se oía Radio el Mundo de Buenos Aires. Gracias a la aparición de estos dos medios de comunicación muchos colombianos conocieron las costumbres y tradiciones de otros lugares del mundo, apropiándose de dichas prácticas que antes eran ajenas.

La Voz del Valle (1934), La Voz de Colombia (1936) y Radio Libertador fueron las emisoras pioneras en la radiodifusión vallecaucana. Marino Carreño, coleccionista de música argentina de 76 años, recuerda como desde su infancia nació el gusto por el tango gracias a la difusión por medio de la radio. “Yo oigo el tango desde muy niño. Desde que tenía unos 8-10 años ya estaba oyendo la música argentina. Tenía tres tías solteras hermanas de mi papá y ellas siempre oían un programa de radio que fue muy famoso, ‘La boda de los recuerdos’, era los días lunes por la noche y yo ese día siempre me iba a dormir donde ellas por el sólo hecho de oír el programa”.<sup>139</sup>

Además, las emisoras disponían de radioteatros donde se presentaban orquestas y cantantes nacionales y extranjeros con asistencia del público a las emisiones directas. “En los años cincuenta había una orquesta que trabajaba de planta en la emisora La Voz del Valle. Como no había televisión, los programas musicales se hacían en la radio. Las emisoras por obligación tenían un radioteatro. En la Voz de Cali, en la calle 11 entre novena y décima, en la parte posterior del hotel Aristi, había uno... Como yo vivía en el hotel Aristi, terminaba mi trabajo a las seis de la tarde, me bañaba, me cambiaba y me iba para el radioteatro... y conocía muchachas y gente, presentaban artistas todas las noches, por ahí pasaron todos los que venían a Cali, de diferentes categorías y diferentes precios, tenía una gran audiencia”.<sup>140</sup>

La radio era la compañía diaria de los hogares, el medio difusor por excelencia de nuevos ritmos. Aunque predominaba más la música antillana, los boleros y la charanga, también se escuchaban tangos. Cuando se instalan las primera emisoras se empiezan a escuchar “viejas canciones (pasillos, danzas, valsos, corridos y tangos) y otras más recientes: Los Cisnes (pasillo)... Campirana (vals), Fúlgida Luna (danza)... el Tango Ladrillo cantado por Juan Pulido, La Muchacha del Circo (tango), La Venenosa (tango).”<sup>141</sup>

Adicionalmente, con la aparición del cine sonoro se produjo una importante producción de películas influenciadas por el Tango, en las que su principal estrella fue Carlos Gardel. Este género se encontraba en todas partes: bares, cantinas,

---

<sup>139</sup> ENTREVISTA con Marino Carreño, Coleccionista de Tango. Santiago de Cali, 5 de Junio de 2005.

<sup>140</sup> ENTREVISTA con Vicente Gallego, locutor de radio. Santiago de Cali, 10 de Febrero de 2005.

<sup>141</sup> VÁZQUEZ, Op. cit. p. 174.

paseos, eventos sociales y recreativos, como también en los salones de baile más cotizados, mostrando una notable influencia en las clases medias y bajas.

De esta manera, las películas de Carlos Gardel y Libertad Lamarque tuvieron bastante acogida por parte del público caleño. “Los hombres adoptaron el estilo gardeliano en su forma de vestir, hablar y comportarse, así el guapo, el compadrito y el taita se reflejaban en sus estilos de vida”.<sup>142</sup>

“Gardel era un mito, una leyenda, era el icono, el buenmozo, el bien peinado, el de la dentadura perfecta”<sup>143</sup> “Como no había cine sonoro sino mudo... en ese momento a través de los discos de 78 revolución y grabados en Buenos Aires, lo contrataron los dueños de las empresas cinematográficas para que las canciones famosas las cantara en cine, coincidió la aparición del cine sonoro con el éxito a nivel musical. Como ese cine se regó en todo el mundo se volvió muy famoso... era un tipo que ocupaba la atención de la juventud, de todo el mundo, alcanzó a filmar 11 películas en poco tiempo y algunos cortometrajes. Al terminar la filmación de las últimas dos películas en New York, quiso hacer una gira por Suramérica y la organizó muy bien, comenzó por Puertorico después estuvo en Cuba, donde no sólo cantó tango sino rumbas que fue famosa en la discográfica. También estuvo en Venezuela donde cantó para el Presidente de la época, de allí se vino a un barco a Cartagena y de luego a Medellín, allá estuvo 10 días más o menos, de Medellín fue a Bogotá. Fue apoteósica su llegada”<sup>144</sup>

Oscar Victoria, “El Tosco”, uno de los bailarines de tango tradicionales de la ciudad, recuerda como el cine fue acogido por los jóvenes de los años 40. Gracias a éste, los caleños consumían y se apropiaban de costumbres y prácticas sociales que venían del extranjero.

“Yo no sabía bailar. Llegué a la esquina de la gallada que era en el barrio Obrero, como a las siete de la noche. Les conté a mis amigos y les dije que teníamos que aprender a bailar, les dije - ¿Qué hacemos, vamos a cine? En ese tiempo el cine era musical, tenía cantantes, bailarines y uno aprendía de ellos. Valía 20 centavos la entrada, uno veía la película de Tintan, Resortes, Cantinflás, Quinto patio, unos grandes bailarines. También pasaban películas cubanas, americanas y aprendimos a bailar con las películas argentinas, Hugo del Carril, de Gardel, Raul Iriarte, Armando Moreno, para mí eran monstruos”.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> GÓMEZ, Op. cit. p. 112.

<sup>143</sup> ENTREVISTA con Vicente Gallego, Op. cit.

<sup>144</sup> ENTREVISTA con Alfonso López, miembro de la Asociación colombiana de tango. Santiago de Cali, 6 de Abril de 2005.

<sup>145</sup> ENTREVISTA con Oscar Victoria ‘El Tosco’, bailarín de tango. Santiago de Cali, 12 de Marzo de 2005.

### 5.3. UN CONCIERTO ETERNAMENTE APLAZADO

En los años 30 Carlos Gardel era un ídolo, para las mujeres era el símbolo del momento y los hombres querían imitarlo. Entre los recuerdos de muchos caleños de la vieja guardia estará siempre en su memoria el día en que estuvieron a pocas horas de tener en vivo al Zorzal Criollo. Este apoteósico concierto fue eternamente aplazado. Sólo quedaron los carteles en el teatro Jorge Isaacs, donde se efectuaría el evento y la boletería, totalmente vendida.

El 24 de junio de 1935 falleció en Colombia uno de los mas grandes artistas de todos los tiempos. Gardel viajaba de Bogotá a Cali a ofrecer un concierto de su gira por Colombia. El avión tuvo que hacer escala en Medellín para abastecer combustible, repentinamente una fuerte ráfaga de viento lo golpea y lo hace desviar, precipitándose contra el avión “Manizales” de la SCADTA que esperaba turno para partir hacia Bogotá. Se produjo entonces una colisión y estallido de los aparatos, que ocasionaron el fatal accidente que causó la muerte del ídolo argentino.

Armando Defino, amigo entrañable de Carlos Gardel, asume la misión de llevar los restos mortales del rey del tango a Buenos Aires. Ordenó exhumar el cadáver y someter a un riguroso tratamiento químico para ser embalsamado en un cofre protegido con láminas de plomo. El itinerario fue realizado primero en tren hasta la Pintada, luego a lomo de mula para alcanzar Buenaventura y embarcarse en un vapor rumbo a Nueva York. El féretro pasa el Canal de Panamá y llega a la capital del mundo, donde es velado en la Quinta Avenida por quince días. Finalmente fue reembarcado hacia Buenos Aires, bordeando Venezuela, Brasil y Uruguay. En Río de Janeiro, el cadáver fue objeto de un sentido homenaje por parte de las autoridades y admiradores del Zorzal Criollo. Finalmente, el cadáver de Gardel fue trasladado al cementerio de La Chacarita.

Nace entonces el mito del rey del tango, del Zorzal Criollo, del Morocho, quedando para siempre en la memoria de los caleños, el día en que estuvieron a punto de tocar la gloria escuchando en vivo a Carlos Gardel. “La carrera cuarta, cuentan nuestros abuelos, estaba adornada con geranios, matas, hasta con la bandera colombiana, porque Gardel era un ídolo y cuando anunciaron su muerte desbarataron el teatro, el pueblo estaba enfurecido”.<sup>146</sup>

“Cuando murió Gardel tenía 9 años... vendía prensa, Relator y Correo del Cauca en el barrio San Fernando, pregoné el ocaso de Gardel. Otras personas habían pagado boletas para entrar a verlo, aquellas personas se quedaron con los

---

<sup>146</sup> ENTREVISTA con Marino Carreño, coleccionista de Tango. Santiago de Cali, 5 de Junio de 2005.

crespos hechos. Ese día se acabó la prensa en un santiamén, no se de donde salió tanto tangófilo”.<sup>147</sup>

#### 5.4. EL TANGO Y EL ARRABAL

Nombres como Evelio Perez, El Cachafaz, Benigno Holguín y Oscar El Tosco, marcaron la historia de esta clase de música en la ciudad, construyendo con los años un legado que pasó de generación en generación, convirtiendo al Tango en una práctica social que hace parte de la memoria histórica de la capital del Valle.

En sus inicios el tango fue mirado con desprecio por la alta sociedad. Su incursión se desarrolló en barrios como El Obrero, San Nicolás, El Hoyo, por lo cuál inicialmente ésta música se relacionaba con sectores populares, cantinas y prostitución. “En la plaza de mercado donde convergía gente de todo los tipos, prostitutas, cafés, billares, etc. empezó a crecer esta música. Mi papá tenía un negocio al frente de la galería y allí empecé a escuchar, había un café que se llamaba el Gallo de Oro, allí se ponían tangos y aprendimos a escuchar a Gardel”.<sup>148</sup>

“Yo viví en el Sucre, el Obrero, y San Nicolás, lo que son las ollas se oye mucho el tango. Seguramente uno como malandrín que no lleva una vida ordenada, mantiene decepcionado todo el rato porque por ejemplo una mujer no se enamora de una persona como uno. A veces uno se enamora de personas que son buenas y como no le corresponde, se encierra en los tangos. El tango casi siempre es decepción, todos los temas son de despecho y uno está en el vacío”.<sup>149</sup>

“En el escenario familiar, en el radioteatro, en los bailaderos de barrios y en la Zona de Tolerancia; en ellos la industria cultural presente a través de la radio y el disco, promueven todos los consumos, pero en el consumo también están las diferencias sociales y hasta en las prácticas como en los espacios de consumo mismo se extendió el conflicto de clase en el plano de las representaciones culturales”.<sup>150</sup>

El tango era arrabalero por sus pasos insinuantes y la forma de vestir para bailarlo, era un escándalo en la época. La sensualidad que se desprende del baile, la abertura a un lado de los vestidos de las mujeres y la compenetración de los cuerpos de las parejas, hicieron que esta música se centrara en un grupo social que lo aceptó sintiéndose identificado con su filosofía de vida.

---

<sup>147</sup> ENTREVISTA con Arturo Peñaranda, aficionado al Tango. Santiago Cali, 11 de Marzo de 2003.

<sup>148</sup> ENTREVISTA con Julio Lugo, aficionado al Tango. Santiago de Cali, 11 de Marzo de 2003.

<sup>149</sup> ENTREVISTA con Miguel Dueñas, cantante de tangos. Santiago de Cali, 8 de Abril de 2005.

<sup>150</sup> ULLOA, Alejandro. La Salsa en Cali. Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. p. 352.



“Hasta mediados de los años cincuenta, la ‘alta clase social’ consideró esta música como algo despreciable, de mal gusto y hasta peligrosa para la juventud. En 1942 el Diario del Pacífico editorializó: *Causa verdadero pesar oír constantemente en muchas radiodifusoras, en nuestros bailes, retretas y serenatas, la conga, la guaracha, la rumba, el corrido, el tango, el bolero –son etc. Esta música, si así podemos llamar, es desgraciadamente preferida por nuestros jóvenes y nuestras jóvenes danzantes en las fiestas sociales*”.<sup>151</sup>

## 5.5. LA ZONA DE TOLERANCIA: BAILE, SEXO Y LICOR

“En la Zona de Tolerancia se podía hacer lo que no era posible en otras partes de la ciudad. Abarcaba desde la carrera 10 hasta la 14 y de la calle 15 hasta la 19, con el tiempo se extendería por la carrera octava hasta la calle 25, en el sector habían unas calles calientes dispuestas para el ritual de la rumba de todas las noches”.<sup>152</sup>

El acuerdo No. 11 de 1931 estableció la creación de una zona en la que debían ubicarse “las mujeres escandalosas de los barrios centrales y evitar así la infección corruptora de esa gente sin moral y honor”.<sup>153</sup> La Zona de Tolerancia fue uno de los lugares mas visitados por los hombres durante 30 años, hasta que fue prohibida mediante acuerdo del Consejo Municipal.

Cafés, billares, discotecas, baile, sexo y licor, fueron los aspectos que hicieron de la Zona, el lugar preferido de los hombres de la sociedad caleña. “En el año cuarenta, me influenció un sitio que se llamaba la Zona de Tolerancia, allí bailaron los primeros bailarines de tango. Por ejemplo el profesor Benigno, el negro Domingo, había unos tres bailarines que lo hacían muy bonito. El tango era como un mito, no todo el mundo lo bailaba, la música argentina la bailaban tres o cuatro. Yo tenía unos 15 años y a esa edad aprendí a bailar, a los 25 aprendí a bailar el tango, fue cuando me encontré a Cachafaz enseñando, entonces yo fui y le pagué tres horas a 20 pesos. Me enseñó uno 5 o 6 pasos”<sup>154</sup>

Para entrar a la Zona de Tolerancia era necesario ser mayor de edad. Sin embargo, era tal la curiosidad de los jóvenes de la época, que ingresaban de forma clandestina. El baile y las mujeres era su mayor atracción, por eso escondidos detrás de las ventanas observaban sigilosamente.

“Cómo en esa época había que tener 21 años para entrar a la Zona, nosotros nos volábamos, primero a ventanear y cuando se iban los bailarines buenos, entrábamos y comprábamos la cervecita. Nos escondían cuando entraba la

---

<sup>151</sup> VÁZQUEZ, Op. cit., p. 257.

<sup>152</sup> ULLOA, Op. cit., p. 353

<sup>153</sup> VÁZQUEZ, Op cit., p. 179.

<sup>154</sup> ENTREVISTA con Oscar Victoria ‘El Tosco’, bailarín de tango. Santiago de Cali, 12 de Marzo de 2005.

policía, pero si nos cogían nos llevaban a lavar los baños, allá nos daban hasta fuele. Llegaba a la casa y mi mamá me regañaba, me decía mijo no visite a esas mujeres, esas mujeres son malas, y yo le contestaba: ¡Ay mamá pero es que están tan buenas y bailan tan bueno! y me daba unas cuerizas”<sup>155</sup>

Entre las prostitutas fueron famosas las francesas que no dejaban de resultar exóticas en un sector pigmentado por el muletaje. Entre las bailarinas estaban: la Flaca Rosa, las Papitos, Clemencia y la Negra Gladis, con ellas el baile en la zona era todo un espectáculo. Por ejemplo, Las Papitos eran tres hermanas de belleza exótica, cuyo corte de pelo era característico porque lo llevaban muy corto, asemejándose a su sexo opuesto.

“En la Zona de Tolerancia, la mujer aceptaba tomarse algo con uno por bailar. En esa época uno bailaba hasta las 7 u 8 de la mañana, se amanecía y se iba para la casa. Había mucha seguridad, uno compraba para la niña, para darle una gratificación por acompañarlo toda la noche. Había un tango que se llamaba La Lata, y en Buenos Aires le llamaban así a una monedita de lata que le daban a la mujer por cada trago que pedía y por el acompañante con el que iba ella acostarse y con esa monedita, le daban una propina. Entonces tres o cuatro moneditas, eran tres o cuatro tipos. La mujer por lo general tomaba vino y por cada trago de vino que se daba entonces le daban una latica de esas y luego se cobraban por que cada latica tenía su valor. En esa época las mujeres tomaban mucho brandy también y los hombres tomaban aguardiente o la famosa cubalibre y la cerveza. Cali fue muy cervecero”<sup>156</sup>

El sexo fue un atractivo fundamental en la Zona. Nina, era una de las mujeres considerada la novia de la muchachada de los años 60, los adolescentes hacían fila para iniciar por 5 pesos su vida sexual. “Estaba Acapulco, Mojambo, Tabaré, una cantidad de grilles, porque en ese tiempo las mujeres que dicen que son malas que eran de cantina como decían, “coperas”, no podían salir de ese sitio, le tocaba a uno ir a buscarlas, ahí perdimos la virginidad casi todos los muchachos de esa época, eran especiales, hacíamos hasta cola para una sola, ella decía ¡Que pase el otro!, esa fue una época muy bonita para mí”.

En la Zona de Tolerancia fueron famosos los negocios para la diversión y el baile. Uno de los mejores cabarets de los años 40 fue Copacabana, Fantasio y Ritmo Alegre, Todos vuelven, Milancito, Tabaré, Royal Dancing, Lovaina, Primavera, Acapulco. Fuera de la Zona también existieron otros epicentros de baile famosos, entre ellos: “En el barrio Obrero, el café Puracé; el bar Rayo X de Teófilo Díaz, muy concurrido hasta los años 70 y famoso por su discoteca de tangos y boleros; “El avispero” de Lucho Lenis”,<sup>157</sup> “Mickey Mouse” y “El As de oros”, un bar de

---

<sup>155</sup> Ibid., ENTREVISTA con Oscar Victoria ‘El Tosco’.

<sup>156</sup> ENTREVISTA con Marino Carreño, coleccionista de Tango. Santiago de Cali, 5 de Junio de 2005.

<sup>157</sup> ULLOA, Op. cit., p. 358.

Evelio Gómez, con una importante discoteca de tangos ubicada en la calle 19 con carrera 14.

Así, la Zona de Tolerancia fue un importante escenario para las prácticas de recepción y consumo de la música popular incluyendo al tango. “En los epicentros de la audición y la fiesta se formaron los primeros coleccionistas, discómanos y bailarines que hicieron de la rumba un modo de ser y de vivir, una necesidad de existencia”<sup>158</sup>

## 5.6 EL MALEVAJE CALEÑO

*La Boca, Avellaneda, Barracas, Puente Alsina, el bajo de Belgrano y en el mismo arrabal fue siempre respetado el zurdo Cruz Medina, por ser un buen amigo, muy noble y servicial. Fue hombre entre los hombres, fue taita entre matones, pasó su vida breve allá en el arrabal donde se oyó de noche la ronda de botones y en un café del barrio solloza un bandoneón. Era un malevo sin trampas, sin padrinos ni agachada; nada de compadrada, pero de temple y acción Caseros lo vio jugarse sin achicar la parada, y en el hampa está sentada su fama de gran varón. Pero una noche de esas allá en Avellaneda, guapiándole a la yuta por dentro el arrabal sonaron cuatro tiros y sobre la vereda caía Cruz Medina blandiendo su puñal.*

*Pronto saltó la bronca, cayó la policía, y en un charco de sangre al malevo encontró, herido mortalmente, rebelde en su agonía, pero con voz de macho de esta manera habló: "No me pregunten agentes, quien fue el hombre que me ha herido, será tiempo perdido, porque no soy delator. Déjenme, no más, que muera, y de esto nadie asombre, que el hombre para ser hombre, no debe ser batidor".*

**SANGRE MALEVA**, Letra de Juan Manuel Velich y Pedro Platas  
Música de Dante Tortonese

En las historias del Tango, el malevaje, el hampa, el cuchillo y las peleas son elementos fundamentales que iniciaron la cultura de esta música. El cafishio, el compadrito y el guapo son figuras tradicionales que reflejan el ambiente en el que se desarrolló el Tango en sus inicios. Cali también fue escenario de estas historias.

Espacios como “el As del tango, ubicado en la Cra. 11 Bis con Calle 16, fue cerrado el 10 de mayo de 1954 por la presencia de ciudadanos armados. El salón argentino, en la calle 19 con cra. 13, fue pista de baile de malevos y travestís. El fox y la milonga se entronizaron como verdadera religión y como sentimiento lúdico de la vida”<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Ibid., p. 359.

<sup>159</sup> ENCINALES, Dario. Historia del tango en Cali. En: CONFERENCIA DE LA HISTORIA MUSICAL DE CALI. (1: 2003: Cali). Actas de la I Conferencia de la historia musical de Cali. Santiago de Cali, Dario Encinales, 2003. p. 3.

Sin embargo, fue El Bandoneón el lugar más recordado por los gustosos del tango. “En el 68 había un sitio que se llamaba el Bandoneón, Carrera 10 Calle 20, este no era muy decente. Uno se amanecía allí oyendo tangos. Yo vivía una situación demasiado pobre, entraba y me ponía a cantar, me sentaba y pedía unas cervezas, después pedía música y cantaba duro, a mi no me importaba, a la gente le gustaba, entonces me llenaban la mesa de cerveza, de todas partes me mandaban... era un bohemio completo, cantaba por cerveza”.<sup>160</sup>

Este fue un bar tradicional de la ciudad, estaba adornado con fotografías de cantantes argentinos y concurría gente de sectores populares. Fue el epicentro de peleas con cuchillos y picos de botella, los clientes eran apasionados del Tango y no permitían ninguna clase de crítica.

El Bandoneón tuvo un trágico final. “En esa época (70) había mucho ladrón en Cali suelto, todo ese sector del Sucre, y ahí se iban los ladrones a escuchar los tangos y a tomar trago, esa era la música de ellos, del ladrón del vivo. Y entonces llegaron a tener encuentros allí, dos, tres, cuatro muertos. Tuvieron que cambiarle el nombre”.<sup>161</sup>

Para sanar las deudas con la tragedia del Bandoneón, este bar pasó a llamarse Los Violines. Sin embargo, el lugar también se llenaba con la antigua clientela. Canciones como ‘Sangre Maleva’ lograron identificar a los personajes que asistían al lugar. “Aquí si se armaron peleas, en esa época de los violines por ahí en el 70, si era jodido, por que constantemente había chuzo. Por lo regular las peleas eran con los picos de botella, pero muchas veces no se hacían nada”.<sup>162</sup>

Uno de los personajes malevos que siempre visitaba los Violines, era Tito. Era el guapo de las peleas, si alguien no estaba de acuerdo con él, despicaba las botellas de las cervezas y se metía con el que fuera. También asistían mujeres malevas. “Había una, la Zumba, era una mujer maleva y brava. Le gustaba demasiado el tango, vivía por acá, se relacionaba con Tito. A veces, hace ya muchos años, en los violines y principios del Farol, llegaban prostitutas”.<sup>163</sup>

Cesar Peláez, dueño de Los Violines, cuenta como este bar también tuvo que ser cerrado por la violencia. “Antes de cerrar los violines, me mataron un cliente ahí, le pegaron un tiro en el ojo y el negocio estaba lleno. Los asesinos estaban ahí y todo el mundo me decía que sacara al muerto. Yo no quería hasta que llegara la policía. Cuando las autoridades llegaron el único detenido fui yo. Ahí me tuvieron como desde las 11:00 hasta las 9:00 a.m.”.<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> ENTREVISTA con Miguel Dueñas, cantante de tangos. Santiago de Cali, 8 de Abril de 2005.

<sup>161</sup> ENTREVISTA con Jorge Eliécer Santa María. Santiago de Cali, 18 de Marzo de 2005.

<sup>162</sup> ENTREVISTA con Cesar Peláez, administrador del Farol de los Gauchos-bar de tango en Cali. Santiago de Cali, 20 de Mayo de 2005.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Op cit., ENTREVISTA con Cesar Peláez.

En 1981 Los Violines pasó a ser El Farol de Los Gauchos. Para limpiar la imagen del bar, Cesar Peláez lo trasladó a la Cra. 10 No. 18 – 27, donde actualmente está ubicado. Ahora la situación es muy diferente, aunque asisten ladrones veteranos, estos ya están viejos y cansados. La clientela actual son amantes del tango, jueces, médicos y hasta curas.

Ya la canción de los malevos no es Sangre Maleva, sino Dos dedos, la cual pregona “ya nos sos un simple ratero, sos el rey de los hampones”. Es una canción dedicada a los ladrones de barrio y de buses que son los que frecuentan los alrededores del lugar. Si con dos dedos son capaces de robar a todos y nadie se da cuenta, con esos dedos para que otros ocho, dice la canción.

## **5.7 EL APOGEO DEL BAILE**

El baile pasó de ser un mito, para convertirse en una necesidad que posibilitó crearlo con mejores expresiones. En esta coyuntura surgen los primeros bailarines profesionales en Cali, que comienzan a vivir para el baile. “A la primera generación corresponden los protagonistas de los años 40-50: Alberto Insuasti... Fred Astaire, Antonio Silva, el negro Jonson... Benigno Holguín (fundador de “la comparsita”, la primera academia de baile popular que se conozca), El Tuerto Vinasco (gran bailarín de tango)... Se caracterizaban por su elegancia en el vestir y en el bailar, un estilo depurado y una variedad de pasos y figuras, con los ritmos en boga: el Charleston, el two Steps, el Swing, La Conga, La Rumba, El Tango, El Bolero, El Pasodoble y El Fox Trot. Su escenario preferido son las pistas de baile de los cabarets, donde se liran verdaderos duelos a paso limpio”.<sup>165</sup>

Benigno Holguín, es quizá uno de los más recordados bailarines de los años 40. Su inicio en el baile se atribuye a las fiestas que en su casa paterna se celebraban, y en las cuales él era el discómano. Benigno perteneció a una generación de cinco hermanos, todos bailarines (Pedro pablo, Francisco, Félix, Jesús y él). En el barrio Vilachí (hoy Libertadores), fueron famosos los champús y las empanadas bailables, acompañadas de los pasos de los hermanos Holguín.

En uno de estos bailes, Benigno conoció a Hilda Pata, y desde entonces se juntaron para ofrecer espectáculos perteneciendo a la primera generación de bailarines profesionales de Cali.

## **5.8 OSCAR “EL TOSCO”, LA LEYENDA DEL TANGO SALSA**

Oscar Victoria nació el 6 de febrero de 1933 en el barrio Obrero. Su nombre tal vez no dice mucho, pero con su apodo “El Tosco” llegó a tener fama en New York, presentándose durante dos meses en diferentes Cabarets.

---

<sup>165</sup> ULLOA, Op. cit., p. 361.

“Entre más días mas tosco. Me dicen que yo no debería tener ese nombre porque soy muy suave para bailar. Todavía subsisto, imagínense 53 años bailando, todavía bailo mi tango sabroso, hago show viernes, sábado, domingo con las alumnas y la pareja profesional”.<sup>166</sup>

En el año cuarenta El Tosco aún no bailaba. La Zona de Tolerancia influyó en que el decidiera unirse al grupo de los grandes bailarines de la ciudad. Observar a los primeros que se iniciaron en el baile, como el profesor Benigno Holguín, el negro Domingo y el Cachafaz, hizo despertar su inspiración para convertirse luego en una leyenda viva.

“El tango era como un mito, no todo el mundo lo bailaba, la música argentina la bailaban tres o cuatro. Yo tenía unos 15 años, y a esa edad aprendí a bailar, a los 25 aprendí a bailar el tango, fue cuando me encontré a Cachafaz enseñando, entonces yo fui y le pagué tres horas a 20 pesos. Me enseñó uno 5 o 6 pasos, de ahí para allá yo creé mi estilo que se llamó el tango-salsa”.<sup>167</sup> Precisamente, fue el tango-salsa el que lo llevó a New York, Venezuela, Ecuador y distintas ciudades de Colombia, como Barranquilla, Bogotá, Medellín, entre otras.

El Tosco no recuerda con exactitud, como el Tango llegó a Cali. Sin embargo, atribuye este hecho a que personajes caleños como El Cachafaz, viajaron a Medellín y trajeron la música y el baile. Para ese entonces, él era el muchacho entre los grandes bailarines, actualmente es el maestro de su creación, el tango-salsa.

Para Oscar Victoria, el tango es su mujer. Asegura que la mayoría de estas lo dejaron por culpa de la música. “Mas de cien bailarinas he tenido, el hombre que más bailarinas ha tenido en Cali, todas son distintas, se han repartido por todo Colombia. Con Gloria, Ayde, bailé 2 años y nos llevaron a New York. Por ahí con el 80% tuve alguna relación. Todas me han marcado, primero fue Jenny que comencé a bailar con ella el tango y la milonga. Yo tuve muchas alumnas y era muy chicanero y salía a bailar con ellas a todo Cali, al grill San Nicolás, Séptimo Cielo y Estambul”<sup>168</sup>

En su academia Toscademia, tiene fotos de cada una de las bailarinas que lo han acompañado y que representan para él diferentes épocas de su vida. Jenny, Gloria, Ayde España, Alicia La morocha, Martha, Esperanza, Margot, y Marlene, es el grupo de mujeres que más recuerda con nostalgia.

El Tosco encuentra en el Tango una relación particular entre el trago, las mujeres y el baile. “Todo es una sola familia, el tango es mi mujer, el aguardientico es el

---

<sup>166</sup> ENTREVISTA con Oscar Victoria ‘El Tosco’, bailarín de tango. Santiago de Cali, 12 de Marzo 2005.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

cuñado, y la mujer es un complemento porque sin ella no se puede bailar”.<sup>169</sup> Para él es importante tomarse al menos dos aguardientes antes de salir a bailar, pues se considera un gallo de pelea al que hay que soplarle licor para ponerlo bravos, aunque no mucho porque también debe coordinar.

“El tango no es alegre, yo lo hago alegre bailando, pero el tango no es alegre para escucharlo, el tango siempre está ligado a la cantina. Cuando pelado siempre me llevaron a los sitios como el Bandoneón. La mujer era la mesera, que servía solo el trago, el tinto, uno se enamoraba de las meseras, le pagaba la multa y la sacaba a bailar a otra parte. En esos sitios no se bailaba, se escuchaba”.<sup>170</sup>

El Tosco y Gloria, “la muñeca del tango”, fue la pareja sensación en los años 70, cosecharon grandes éxitos con la representación del nuevo estilo que impusieron. “Éramos muy famosos, todos los días salíamos en la prensa. Yo cambié a Gloria porque ella me dejó, me hizo llorar y sufrir bastante, yo había dejado mi hogar por ella. En la prensa Gloria declaraba que estaba cansada del trasnocho y que así encontrara una pareja mejor que El Tosco, no volvería a bailar y mentiras a los días volvió a bailar con el profesor Bernal”<sup>171</sup>

El Tango-salsa consiste en un estilo arrabalero, mediante pasos de lucha y acrobacias como el arco, los brincos o cualquier maroma profesional que se venga a la mente. El Tosco baila siete tangos de distinta forma y con diferentes pasos. Atribuye su éxito a la innovación en el baile, al salirse del parámetro inventando un estilo propio. Cuando baila La Comparsita, él pone a su compañera de baile a embolarle los zapatos y ella lo mata al final.

Desde 1990 El Tosco decidió hacer empresa creando La Toscademia y de esta forma inmortalizó su estilo. De lunes a jueves en el lugar se dictan clases de baile y los viernes y sábados se organizan rumbas con los alumnos. Así, Oscar El Tosco es el creador de un original estilo de bailar Tango, con el mejor toque del sabor caleño.

## **5.9 EL TANGO EN SOCIEDAD, WILMAN Y MAITÉ**

Maria teresa Jaramillo, más conocida en el mundo del Tango como Maité, es una extraordinaria bailarina que estudió en el ballet Nacional. Aunque nació en Bogotá por accidente, se siente caleña de corazón, cuerpo y alma. Hace 23 años se convirtió en bailarina profesional y desde ese entonces ha vivido consagrada para el baile. Fue gracias al Tango que se apasionó profundamente por el baile en pareja. Aunque además de bailarina, dicta clases de otros ritmos, el gran amor y el éxito se lo debe a la música argentina.

Su gusto por la música se debe a que su padre siempre fue un melómano. Viajaba

---

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Ibid.

a diferentes partes y siempre traía tangos, boleros o música colombiana. Aunque sus padres no eran tangueros, ella buscaba entre la colección, tangos arrabaleros.

En 1981 Maité llega de Europa, después de algunos años de vivir en ese continente. Para ese entonces el panorama del Tango en la ciudad era desolador. “Habían dos o tres parejas, pero que no eran bailarines exclusivos de Tango, eran bailarines de música popular, bailaban fox, vals, bolero, salsa, estaban en esa época si mal no recuerdo Benigno y Rita, que en esa época ya estaban viejitos, muy linda la parejita, estaba el Tosco que a lo largo de 25 años ha baliado con varias parejas, estaba Ernesto Carabalí que hacía de todo, bailaba salsa, fox, milonga, paso doble y tango también”<sup>172</sup>

Ese mismo año Maité conoció a Wilman, un inquieto bailarín egresado del I.P.C. Durante 5 años bailaron triunfando en diferentes concursos. Viajaron a Perú, Venezuela, Paraguay, Miami, New York y por diferentes ciudades de Colombia. Sus miradas se cruzaron y sintieron la pasión mutua por el baile. Y así decidieron desde ese momento consagrarse como bailarines: nacieron sueños con ritmos sugestivos y atrevidos que se plasmaron en innovadoras coreografías. Es así como nace una pareja de baile, que también será de socios y se alimenta de amistad, respeto y creatividad

Inicialmente, se dedicaron a descubrir las habilidades de cada uno, para maximizarlas en la interpretación y ritmo del baile. Fueron dos años de aprendizaje, conocimiento mutuo, de ensayo para lograr la perfecta sincronía de los cuerpos al son de la música de arrabal. Su objetivo fue construir una nueva versión dentro del baile del tango clásico aproximada a la danza experimental. Fue todo este arduo trabajo el que les dio reconocimiento nacional e internacional. “Nosotros hacíamos el tango solos, lo inventábamos, no veíamos videos ni nada de eso, no copiábamos nada. Inventábamos las coreografías entre los dos. Nuestro baile era un espectáculo coreográfico”.<sup>173</sup>

Wilman y Maité fue la primera pareja vanguardista de Cali en bailar Piazzola. A ellos se les atribuye el paso del tango social al tango escenario. Fueron Los encargados de sacar el tango de los sectores populares y llevarlo a la sociedad, encarnando un gusto pasional por otros grupos que les dieron un importante reconocimiento.

“Algo que nadie ha podido igualar, fue un estilo de tango y de espectáculo único, de mucha pasión, éramos uno sólo bailando. Había tanta entrega que la gente no podía creer que no fuéramos pareja, ni amantes. Cuando nosotros nos conocimos, ambos éramos bailarines profesionales y cada uno tenía su vida sentimental hecha, yo era casada y él tenía muchas novias. Obviamente para demostrar esa

---

<sup>172</sup> ENTREVISTA con Teresa Jaramillo ‘Maite’, bailarina profesional de tango. Bogotá, D.C., 15 de Agosto 2005.

<sup>173</sup> Ibid.



pasión y esa actuación en el espectáculo debía haber una afinidad, un sentimiento de comodidad y confianza entre ambos. Nuestro baile se caracterizó por la forma de sentirlo y transmitírselo al público, si el otro siente lo que uno siente, se vuelve un sentimiento único”.<sup>174</sup>

Esta pareja de baile alternó con cantantes y músicos argentinos como Juan Carlos Godoy, Alfredo Lamas, Rubén Navarro, Tito Castro. En 1984, crearon el Ballet Folklórico de Wilman y Maité y en 1985, ganaron en un concurso de baile pasajes a Estados Unidos y estuvieron dos meses en Miami y New York. En 1986, estuvieron dos meses en Europa cautivando con su baile y la fuerza de su danza.

## **5.10 EL VIEJO RINCÓN**

Seguramente, el nombre El Viejo Rincón, trae a la memoria de muchos caleños recuerdos de finales de los años 80. Este lugar que fue sede por muchos años del show de tango de Wilman y Maité, estuvo marcado por un desarrollo en tres etapas.

El Viejo Rincón se creó en 1986, era un negocio pequeño, dentro de la Embajada Antioqueña. “Comenzamos por que Wilman y yo, teníamos un sueño de negocio, estábamos cansados de presentarnos en todas partes, en las discotecas, tabernas, fiestas particulares, queríamos un negocio propio y montar nuestro show en éste”.<sup>175</sup> Duro poco por problemas personales con el dueño de la Embajada.

El segundo Viejo Rincón fue una discoteca clásica en El Refugio, en la cual la pareja ya se había presentado varias veces. La mala situación del lugar hizo que el dueño se las alquilara y así, en 1987 ya tenían su propia clientela.

“En la primera etapa del Viejo Rincón, el show éramos nosotros. En la segunda, ya el show era variado, era un espectáculo con música colombiana, con un ballet, parejas de baile y debido a la demanda fueron llegando cantantes y músicos. En la segunda etapa los artistas de planta éramos: 2 o 3 cantantes, Maria E. y Rodrigo, Fátima la chocoanita, ella cantaba música colombiana, nosotros, músicos y parejas de baile”.<sup>176</sup>

Para la tercera etapa del Viejo Rincón, Gilberto Cuevas, el dueño de los Gauchos, les pidió que administraran el lugar, fue así como se trasladaron al restaurante que mucho más amplio. Ese fue el exitoso Viejo Rincón que todos los caleños conocen y más recuerdan. Duró 10 años y se ubicaba en el barrio El Refugio en la calle 5 con 63.

A los clientes del Viejo Rincón les gustaba el espectáculo variado, los boleros, la música colombiana y ver bailar tango. A pesar de que era una época invadida de

---

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid.

narcotráfico en Cali, no fue algo notorio para el lugar, la gente no lo permitía. El ambiente era muy familiar, de amigos, era como estar en la casa reunidos, un gran porcentaje eran conocidos, clientela de años atrás.

“El Viejo Rincón tenían unas sillas, unas mesas, afiches y cuadros que hacían referencia al tango, pero lo que más lo caracterizaba era el escenario, su show. Para mí el Viejo Rincón era un Cabaret, esa palabra aquí no la utilizan, ni suena bien, pero eso era. Un cabaret es donde se hacen shows y eso era el viejo Rincón, todo un espectáculo. Para mí esa es la mejor palabra que mejor lo describe. Pero bueno, por aceptación social se llamaba taberna –show Viejo Rincón”<sup>177</sup>

El Viejo Rincón cerró sus puertas en el 2001, después de celebrar 15 años de existencia. La crisis social por la que pasó Cali afectó el éxito del lugar. “Este lugar significó para Cali, el mejor sitio de música variada y de espectáculo, que la ciudad ha tenido. Nunca hubo peleas, ni problemas. La gente se sentía como en casa, era un hogar muy especial”<sup>178</sup>

## **5.11 EL FENÓMENO DE LA ESCUELA PIAZZOLA, EL TANGO COMO PEDAGOGÍA**

Astor Piazzolla fue para el tango un artista polémico y discutido. Con sus golpes de genialidad, representativo de lo distinto, lo nuevo, la encarnación del cambio, Piazzolla se propuso transformar las pautas de la música de Buenos Aires y en esa tarea de constante renovación, de experimento cotidiano, elaboró una obra diferente e innovadora.

De ahí el nombre de la escuela Piazzola. Su dueña, Marta Mejía, ha propuesto desde sus inicios, elaborar una metodología diferente a la del tango tradicional. Renovando mediante su enseñanza el paradigma de que el Tango sólo es para adultos mayores. La idea de Marta es que el Tango haga parte también de la vida de los jóvenes y que estos lo bailen como cualquier otra clase música.

La escuela se crea en 1993 como una academia de baile, su propósito es desarrollar una cultura del tango en Cali, en oposición a la idea del tango del prostíbulo y el malevaje. “Era mostrar como los chicos y los jóvenes son permeables a propuestas distintas de las tradicionales, a las distintas a las que venden los medios de comunicación, si uno les llega con propuestas coherentes, a ellos les interesa. Era cambiar en ellos el concepto de música para viejos, fue meterlos en otra cosa partiendo del hecho de que eran jóvenes”<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> ENTREVISTA con Marta Mejía, Directora de la academia de tango y milonga Piazzola en Bogotá. Bogotá, D.C., 9 de Agosto de 2005.

Con Piazzola nace también el proyecto Juventango en 1998. La idea es incorporar jóvenes de todos los estratos para adoptar el Tango como una opción de vida. Gracias a este proyecto, por la escuela han pasado mas de 4.500 chicos, “muchos de ellos están viviendo del tango, pelados sin oportunidades, chicos que no sabían que hacer con su vida, con problemas de droga... la idea es potenciar en ellos toda esa cosa artística que hay no solamente desde el tango, sino que hacemos espectáculos y algunos de ellos sugieren cosas sobre el vestuario, la escenografía y luces”<sup>180</sup>

Marta Mejía es profesional en Ciencias Sociales, pero un día se cansó de la educación formal y decidió cumplir el sueño que siempre tuvo, desarrollar un proyecto pedagógico. Así fue como el Tango sería la práctica social escogida por Marta que la convertiría en uno de los agentes culturales más reconocidos e influyentes en la última década de la historia del Tango en Cali.

Esta maestra de baile de 72 años, propone poner al servicio de los jóvenes el Tango como una alternativa de ocupación, “desde otro lado, no desde la pose, de la cantina, de la prostitución, ni del matón, sino desde otras cosas. Es que siempre se está viendo el lado prostibulario del tango. El obsceno es el que mira no el tango”<sup>181</sup>

Cuando Marta Mejía comenzó a bailar tango, en Cali había tres parejas importantes que fueron las primeras en llevar este baile al escenario. Wilman y Maité, Freddy y Cielo, El Tosco y su pareja del momento. Sin embargo, Marta quería deshacer el mito del escenario para llevarlo a las pistas de baile tradicionales. Convocó a niños, jóvenes, viejos, gente de todas las edades, pues la idea es que todos se sintieran capaces de bailarlo. Los bailarines profesionales comenzaron a sentir que ya estaban perdiendo exclusividad, pues las personas ya no sólo iban a ver bailar tango sino, a bailarse un tango.

El Tango que en Piazzola se cultivó, pretendía recuperar el abrazo y la mirada. “La gente no se sabe mirar, no se sabe tocar, le tiene miedo al cuerpo, nosotros hemos logrado recuperar chicos que eran objeto de violencia terrible, pensando que donde hay contacto, abrazo, la gente es menos violenta. No somos el tango de las acrobacias, somos el tango de la fuerza interna y de la comunicación a través del abrazo. Por ejemplo, que los hombres bailaran entre ellos sin poner en riesgo su identidad, como legitimar lo que las mujeres hacemos, que nos acariciamos. Pero con los chicos no es normal, aquí han aprendido a darse besos”<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Ibid.

Piazzola como infraestructura dejó de existir hace algunos años. Marta decide instalarse en Bogotá porque ya Cali estaba muy estrecha. Además, su propuesta ya estaba creada y ahora debería iniciar la labor de difundirla en todo el País. La búsqueda de la Escuela Piazzola, es masificar la propuesta con los jóvenes de Colombia, formando líderes multiplicadores que puedan aplicarla en sus barrios. Otro de los sueños de esta maestra de baile, es lograr que el Tango no se quede solamente en los escenarios como ocurre actualmente en Cali, sino que se pueda bailar sin ninguna pretensión. “Hay una frase de un coreógrafo argentino que dice: ‘El tango es lo que cada uno deposita en el alma, pasional para unos y para los empresarios comercial’. El tango es una manera de ver y de sentir la vida, una postura frente a la vida... Hay dos enfoques en la manera de abordar al tango uno tradicionalista que se aferra al pasado, al que fue, o al que debe ser. Yo pienso como dice Julio de Caro, el tango es una fuerza viva en continua evolución. Sino fuera así, el tango simplemente se bailarían en los escenarios como la polca, como se bailan los géneros que ya fueron. Pero cada vez se toma más el mundo”.<sup>183</sup>

Para Marta es importante que en Cali, quienes actualmente estén trabajando para el Tango, se vinculen en proyectos como coreógrafos, maestros o investigadores, pues el Tango escenario es efímero y no logra mantenerse por mucho tiempo.

## **5.12 MATRACA, EL ÚLTIMO RINCÓN DEL TANGO EN UN BARRIO POPULAR**

En una esquina del barrio Obrero, diagonal al parque Eloy Alfaro, se encuentra Matraca, una viejoteca que sobresale por sus colores vivos al estilo de las casas de la tradicional calle del barrio El Caminito en Buenos Aires. El lugar es un salón de baile estilo café, con el piso en mosaico de dos colores, una barra por donde sirven los tragos y un anaquel con más de 5.000 discos entre acetatos y compactos. Matraca se convirtió en un tradicional punto de encuentro para varias generaciones de caleños que se refugian los domingos a partir de las 5 de la tarde buscando sosiego para sus almas sensibles a través de tangos, milongas y valeses.

En 1962 Clímaco Parra, un manizaleño que llega a Cali a buscar nuevos horizontes, fundó este escenario musical. El lugar comenzó como un granero en el barrio, donde iba la gente a comprar comida, verduras, aliños, etc. A Clímaco le gustaba la música Argentina, por eso siempre se escuchaban tangos, milongas, fox, lo que implicó que la clientela se quedara conversando mientras escuchaba la música. “Era obligado uno llegar allá y comprar el mercado y tomarse la cervecita y que colocaran la musiquita. Así se fue iniciando, sobre cajas de tomate y bultos de papa. Pedíamos que corrieran los bultos y las cajas para uno poder bailar alquito”<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> ENTREVISTA Rubiela Ruiz, aficionada al tango. Santiago de Cali, 20 de Marzo de 2004.

Clímaco Parra muere en 1995 y el negocio pasa a manos de su hermano Jaime. Quién se encarga de ampliar el lugar y de darle el estilo argentino que aún conserva. Matraca se convirtió con los años, en el santuario del Tango en el barrio Obrero. Desde hace 43 años asumió la labor de difundir el amor por la música argentina, enseñando el respeto por lo que se escucha y admiración por quienes bailan.

En 1999 Jaime Parra conoce a Leida Santa, una mujer de descendencia manizaleña, que desde muy niña se vio atraída por el baile y la música. Juntos han venido trabajando para que Matraca sea el punto de encuentro de los apasionados por el Tango y así lo han logrado.

A pesar de que la rumba en Matraca comienza desde temprano, el ambiente de fiesta se siente al calor del atardecer. Las mujeres se van vestidas muy elegantes, con trajes oscuros, adornados con lentejuelas, aberturas y escotes. Si las mujeres no tienen el pelo corto, lo llevan recogido con un moño elegante muy al estilo de las bailarinas de tango argentinas. Algunos hombres llevan boinas, sombreros de copa y siempre van vestidos de pantalón y camisa.

Personajes como Arcesio Valencia, Henry Cabrera, Engañera, Nelly “La Milonguera” y Machete, han marcado la historia del lugar. Muchos de estos asiduos clientes y bailarines han alternado en noches de copas, con profesionales de la talla del campeón mundial de tango, Miguel Angel Soto. Casi por obligación, cualquier bailarín que se presente en el Teatro Jorge Isaacs debe rematar en Matraca.

### **5.13 TANGO VIVO, ÉXITO EN EL ESCENARIO**

Edwin Chica y Lina Maria Valencia, se conocieron en Matraca. Se vieron, bailaron y se enamoraron. Así comienza la historia de esta pareja de baile, que logró el tercer puesto en la final del II Campeonato Mundial de Baile de Tango de Salón en Argentina, 2004. Y que actualmente son agentes culturales del Tango en la ciudad.

“No me acuerdo el disco que bailamos. Yo la vi y me encanto, la empecé a sacar y parecía una lorita hablando, yo no le decía ni una sola palabra, cuando terminamos la regañé porque yo le decía que cuando uno baila tango no habla, uno habla con el cuerpo... A mis amigos les decía, miren esa mujer tan linda. Después nos fuimos para el hotel y yo la invité a ella con otra amiga, y empezamos a bailar tango en el pasillo del hotel, en el Windsor plaza, en medio de todo estábamos bailando y le hice una caída, le robé un besito y fue como la cuota inicial”.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> ENTREVISTA con Edwin Chica, bailarín profesional de tango. Santiago de Cali, 22 de Enero de 2005.

Edwin Chica nació en Medellín hace 24 años, es empresario y bailarín de Tango. Aprendió a bailar tango a los 13 años, en una escuela del barrio Manrique de Medellín. Lina Valencia es caleña, estudiante de Administración de Empresas de la Universidad ICESI. Juntos se unieron para crear Tango Vivo, una escuela de danza que además de enseñar, organiza espectáculos.

Después de conocerse en Matraca, comenzaron a crear una vida juntos en el baile. Durante cinco meses se prepararon para bailar en la feria de Manizales, donde obtuvieron el segundo puesto del campeonato nacional. Siguieron trabajando, haciendo shows, dictando clases, pensando y soñando una manera de vivir para el Tango.

En Medellín fueron campeones nacionales en un concurso de baile, lo cual les infundó la necesidad de seguir trabajando fuertemente con esta música. Es entonces cuando se cruza en sus vidas el Campeonato Mundial de Tango en Buenos Aires, para el cual tuvieron que organizar un espectáculo y poder recoger fondos para el viaje. Aparece Tango Vivo como show.

“Preparamos Tango Vivo, convocamos una orquesta, varias parejas de Medellín, de Bogotá y de Cali, un cantante: Héctor Galán que ya falleció y montamos un espectáculo, nos apoyaron mucho las empresas, el gobierno, las familias y mi Dios principalmente que nos dio todas las ideas, el aporte y permitió que se diera y el teatro se llenó totalmente, fue un éxito. Después de que ese espectáculo se presentará acá lo llevamos a Medellín y Bogotá”<sup>186</sup>

Gracias al éxito del espectáculo, Edwin y Lina viajaron a Argentina junto con ocho parejas colombianas. En el campeonato participaban 30 países y 300 parejas. Había dos categorías: Tango de salón y Tango de escenario. Fue así como esta pareja de bailarines obtuvo el tercer puesto en la categoría de Tango de Salón.

“Estando en Buenos Aires, convocamos uno de los espectáculos que allá se presentaba que se llamaba Aroma de Tango. Entonces lo que hicimos fue traerlo a Colombia en el mes de Noviembre, la orquesta, las parejas de baile, el cantante y Lina y yo. Nos pegamos al show porque nos aprendimos el guión y ese lo presentamos acá en Cali en el Jorge Isaacs. Se llamaba: Tango Vivo presenta el espectáculo Aroma de Tango, fue un éxito también, se lleno el teatro y se presentó en Cali y en Bogotá”.<sup>187</sup>

Con los fondos reunidos después del evento, la pareja decidió montar algo estable donde la gente pudiera permanecer con ellos más de los diez minutos de show que compartían en el escenario. Así nació la Escuela de Baile Tango Vivo.

---

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Ibid.

“El proyecto estaba, pero no estaba el tiempo, ni el dinero, entonces Lina que es Administradora de Empresas, hizo como proyecto de tesis el montaje de una escuela de baile y después de Noviembre que presentamos Aroma de Tango, hicimos todo, conseguir la casa, darle el cuerpo al proyecto, la parte de la decoración, conseguir los profesores y en Enero creo que el 6 o el 9 abrimos la escuela que es Tango Vivo, escuela de danza” <sup>188</sup>

Este proyecto vanguardista contribuye a una nueva etapa del Tango en Cali, que apenas está comenzando. El éxito en sus espectáculos, la acogida de la escuela y el interés de muchos caleños, así lo comprueba. Con Tango Vivo, se afirma que el Tango en Cali sigue vivo y así seguirá siendo por muchos años, mientras existan personas que promuevan culturalmente este tipo de prácticas sociales.

#### **5.14 EL TANGO HOY**

Actualmente en Cali, así como en otras ciudades del país, el fenómeno del Tango está volviendo a resurgir. Espectáculos como los ofrecidos por Susana Rinaldi, la dama del Tango y Los grandes del Tango en las voces de Alberto Podestá, Juan Carlos Godoy, Lucho Rivera y Bettina Podestá, Piazzola en el Teatro Municipal, entre otros, han ganado gran aceptación por parte del público caleño.

Pero Cali también tiene sus propios artistas. Miguelito Dueñas, el señor de los Tangos, es un reconocido cantante de la ciudad. Aunque nació en Bogotá, ha vivido la madurez de su vida en la capital del Valle. Atraído por el concurso “el cantante de los barrios caleños” de la emisora La Voz de Cali, viajó a convertirse en artista. En esa búsqueda por la fama terminó instalándose y rehaciendo una nueva vida como cantante.

Miguelito fue cliente del Bandoneón, pasaba las tardes escuchando tangos y bebiendo cerveza. Actualmente reconoce que el lugar era el templo de los malevos y allí se reunían a desahogar sus penas. “El tango siempre ha sido como degenerado, siempre ha tenido mala fama, mucho ladrón, mucho malevo. Póngale cuidado que yo era uno de los importantes de ahí de ese bar y era métale marihuana” <sup>189</sup>

Después de trabajar un tiempo como fotógrafo en los parques de Cali, Miguelito logró un espacio en la plazoleta enfrente del teatro Jorge Isaacs. Desde noviembre del 2003 se instala todas las tardes con una consola de sonido a interpretar canciones famosas de Tango. “Yo se muchas canciones, la gente le pide a uno, soy un éxito interpretando Mujeres Feas, porque yo lo bailo, Mala Suerte, Sangre Maleva, Lagrimas de Sangre, Arrebató, todo así despectivo, también tengo

---

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> ENTREVISTA con Miguel Dueñas, cantante de tangos. Santiago de Cali, 8 de Abril de 2005.

románticas, a veces volteo a mirar a la gente y está llorando, yo hago llorar a la gente, le pongo sentimiento y eso impacta”<sup>190</sup>

El equipo de trabajo lo conforma su hija menor, que pone las pistas musicales. Posteriormente, Miguelito inicia el programa cantando e invitando a la gente. Se toma un descanso y le cede el turno a Wilson Márquez, cantante de boleros, y rancheras. Además, les da la oportunidad a sus amigos de pararse frente al público a interpretar Tangos que la gente pide.

Miguel Dueñas, es indudablemente, el señor de los tangos, el líder actual de los cantantes urbanos y sin muchas pretensiones quiere regalarle a la gente un tango para que estos rían o lloren, según lo que guarden sus corazones.

Por otro lado, fenómenos como La Secta del Cuchillo y del Coraje, una asociación sin ánimo de lucro dedicada al disfrute reflexivo del tango en sus aspectos musicales, bailables, cantables y poéticos; La Asociación Nacional de Tango, presidida por Alfonso López dueño del Café Gardel, demuestran el trabajo de actores sociales en la lucha de inmortalizar esta música.

Actualmente, son tradicionales los jueves de Tango y de Milonga, en viejotecas como Conga, Tropicaña, El Carretero y Matraca. Aún se conservan lugares tradicionales en la historia caleña como El Farol de Los Gauchos y Evocación.

Este último lugar es propiedad de Dagoberto Hernández, un coleccionista de tango de 62 años, que nació en el barrio El Desquite de Manizales. Evocación tiene 43 años de historia y anteriormente se llamaba El Gran Buenos Aires.

Adicionalmente, nuevas escuelas de baile se están creando. Tango Vivo, de Edwin Chica y Lina Valencia y Tango Púrpura, es una muestra de ello. El Tango pasó a ser el baile del arrabal, popularizándose en el escenario y el show. Ahora, también los jóvenes se interesan por él y forman grupos que fortalecen su difusión.

El Tango sigue vivo y latente, así como la salsa, éste también merece reconocimiento en la memoria histórica de la ciudad. Marcó etapas importantes en el desarrollo cultural de Cali, por lo cual es un legado que dejaron los personajes caleños de la Vieja Guardia y que aún siguen cultivando las nuevas generaciones.

---

<sup>190</sup> Ibid.



## 7. CONCLUSIONES

Del presente proyecto se deduce que el Tango como fenómeno cultural en Cali, se dio gracias a la masificación de la música en la ciudad de los años 40. Su aparición permaneció como práctica social y colectiva como un ritual nacido en los barrios populares de la ciudad.

El desarrollo del Tango en Cali se da mediante un proceso paralelo al desarrollo histórico de la ciudad. A medida que surgen nuevos acontecimientos históricos sociales, el Tango coge nuevos rumbos.

La industria cultural trajo consigo el apogeo de la radio y el cine, como medios difusores de ritmos musicales extranjeros. Su aparición permitió que la población conociera otras costumbres y tradiciones que luego asimilarían en su cotidianidad. Así, las prácticas de recepción y consumo de los bienes culturales del tango, como el baile, fueron apropiados por los actores sociales involucrados para convertirla en un estilo de vida.

De esta forma, el tango se convierte en una expresión cultural de un grupo social específico que vive, siente y proyecta esta práctica musical a su vida misma. Estableciendo una relación directa entre la música y su visión del mundo, entre las experiencias propias y las historias contadas en el Tango.

A través de los discursos desarrollados en los relatos de vida de los diferentes actores sociales, pertenecientes al campo musical del tango, se proyectan las transformaciones de sus experiencias relacionadas con este fenómeno, como también los reconocimientos de sus prácticas y escenarios representativos del tango.

Como aporte a la línea de investigación sobre 'Comunicación, Cultura y Sociedad', se propone el relato de vida dentro de la perspectiva metodológica de análisis cultural, una visión de lo social donde la comunicación adquiere un lugar central siendo el sujeto el protagonista. Logrando por medio de la Memoria Colectiva, reconstruir el pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, sobre el fenómeno musical de tango en Cali.

Esta investigación, al ser un estudio etnográfico contribuye al fortalecimiento del nuevo campo de estudios sobre música popular en América Latina. Debido a que estudia un fenómeno musical urbano centrado en una temática de cultura urbana, consumo musical y uso de la música con base en la observación y análisis de las prácticas musicales colectivo-grupales como el baile, los bares, cafés y escenarios musicales.

La perspectiva metodológica de este trabajo es el análisis cultural, el cual se desarrolla a través de la etnografía como estrategia y por medio de la historia oral de vida como principal herramienta metodológica. La técnica de investigación utilizada es la entrevista a profundidad, efectuada a los actores seleccionados por el grupo investigador para indagar sobre su historia de vida, logrando reconocer en ésta, las prácticas, los escenarios y los actores que configuran la historia del tango en la ciudad de Cali. Finalmente, se sistematiza toda la información encontrada en las entrevistas para redactar un documento escrito que reseña la historia reconstruida por los actores sociales.

Una de las limitaciones metodológicas encontradas en este proyecto, fue que al utilizar la historia oral de vida como herramienta básica de recolección de información, se corría el riesgo de trabajar basándose en la subjetividad, ya que el testimonio, el relato, la narración, el recuerdo, la memoria, el olvido y la vivencia son clasificados como elementos subjetivos de difícil manejo científico. Por lo anterior, se escogió trabajar específicamente con la historia oral temática, técnica de la entrevista a profundidad, que combina el enfoque biográfico y la historia oral, para cruzar distintas fuentes que permitieron al grupo investigador tener control sobre la veracidad de la información recopilada. Así, se balanceó la subjetividad de los actores sociales con la objetividad de lo documental.

A raíz de esta investigación surge la propuesta de indagar sobre otras prácticas culturales que no han tenido visibilidad en la trayectoria histórica cultural de la ciudad. Para lograr que las nuevas generaciones se reconozcan históricamente y fortalezcan la conservación de su cultura.

A través de esta investigación, se conocieron propuestas culturales de grupos sociales que preocupados por la situación actual del país, desarrollan proyectos pedagógicos con jóvenes vulnerables, por medio de espacios de interacción y comunicación permeados por las prácticas musicales encontradas en el tango. También se hallaron agentes culturales que por medio de escuelas de baile están masificando la danza del tango a personas de todas las edades. Logrando cambiar el imaginario en los caleños de que el tango no sólo es un baile de escenario sino un baile de salón, es decir; que este puede ser practicado desde un niño hasta un anciano.

De esta forma, se concluye que la ciudad es un complejo sistema comunicacional en el que interactúan prácticas y escenarios socioculturales, en los cuales el fenómeno musical del tango, es el estilo de vida de un grupo de actores sociales representativo para Cali.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIÑO, Antonio. Sociología de la cultura: La constitución simbólica de la sociedad. Barcelona: Ariel, S.A., 1997. 230 p.

BARRIONUEVO, Leopoldo. Cien años del tango. Medellín: Interprint editores, 1978. 205 p.

BERNSTEIN, Basil. La estructura del discurso pedagógico: Clases, códigos, control. 3 ed. Madrid: De. Morata, 1993. 234 p.

BOURDIEU, P. Razones prácticas. 2 ed. Barcelona: Anagrama, 1997. 233 p.

CRUZ KRONFLY, Fernando. Carlos Gardel: De Novela [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 2000. [Consultado 5 Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

DEL GRECO, Orlando. Carlos Gardel y los autores de sus canciones [en línea]: Buenos Aires: Ediciones Akian, 1993. [Consultado 11 Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/spanish/GARDEL/autores/intro.html>.

DÍAZ, Nancy 1999; El relato de una vida: apuntes teóricos-metodológicos en comunicación. [En línea]: Revista Latina de Comunicación Social. Vol. 5. No. 22 (Oct.1999); p, 7. [Consultado 08 de Agosto, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc>.

DINZEL, Rodolfo. Historia del Tango [en línea]: Buenos Aires: Sur del sur, 2002. [Consultado 06 Mayo, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.surdelsur.com/musica/tango/index.htm>

EICHELBAUM, Samuel. Un guapo del 900. [En línea]: Buenos Aires: cinenacional, 2001. [Consultado 13 Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=967>.

FERRER, Horacio. El libro del tango. Crónica & diccionario [en línea]: Buenos Aires: Editorial Galerna, 1977. [Consultado 11 de Junio, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/spanish/GARDEL/autores/intro.html>.

GALINDO, Jesús. Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación. 2 ed. México D.F: Addison Wesley, 1998. 512 p.

GARCÍA, J. J. Épocas y gente. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1977. 218 p.

GARTON, Alison. Interacción Social y Desarrollo del Lenguaje y la cognición. 2 ed. Barcelona: Paidós, 1994. 168 p.

GÓMEZ CHAPARRO, Luis Enrique. Tango: Una historia viva. Bogotá: Editoriales, 2005. 256 p.

GONZALEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: La revista musical. Vol. 55, No. 195 (Ene. 2001); 64 p.

HALBWACHS, Maurice. La Memoria colectiva. [En línea]: París: Les Presses universitaires de France, 1967. [Consultado 13 de Junio, 2005]. Disponible en Internet:

[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

LIANO, Isabel. La música en Cali siglo XX. Santiago de Cali, 2001. 10 p.

LÓPEZ, Luciano. Comunicación Académica N° 1303: Las canciones colombianas del repertorio de Carlos Gardel [en línea]: Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1993. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones\\_colombianas.asp](http://www.todotango.com/spanish/gardel/CRONICAS/canciones_colombianas.asp)

LÓPEZ, Luciano. Historia del tango en Colombia [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 1997. [Consultado 9 Junio, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

NAVARRO, Javier. El tango en Colombia [en línea]: Santiago de Cali: Tiempo de Tango, 1997. [Consultado 3 Julio, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

NAVARRO, José. Inicios del Tango [en línea]: Buenos Aires: Tango Portugal, 2003. [Consultado 10 Mayo, 2005]. Disponible en Internet: <http://www.tangoportugal.com/ale/historia.htm>.

ORTIZ ARANGO, Rafael. Medellín antiguo: El alma del arrabal [en línea]: Medellín: Tiempo de Tango, 1992 [Consultado 6 de Agosto, 2005]. Disponible en Internet: [www.geocities.com/tiempotango](http://www.geocities.com/tiempotango).

PAVÍA, Juan Manuel y PUENTE, Orlando. Imaginarios urbanos presentes en un escenario de prácticas musicales. Matraca: Tango, Malevaje caleño e historias del barrio Obrero. Santiago de Cali, 2003. 14 p.

PAVIA, Juan Manuel y PUENTE Orlando. Cartografía del Campo Cultural Musical del barrio San Antonio de Cali (1940 – 1950). Santiago de Cali, 2004. 50 p.

PAVIA, Juan Manuel. La música como objeto de estudio de la sociología. Santiago de Cali, 2005. p 7.

PAVIA, Juan Manuel. Estudios sobre música popular y música tropical en Latinoamérica-algunas pistas. Santiago de Cali, 2005. 10 p.

PAVIA, Juan Manuel. Sobre la cartografía cultural: pistas desde los micros estudios de consumo cultural no masmediatico. Santiago de Cali, 2005. 16 p.

PAVIA, Juan Manuel. Breve Manual de Viaje. Santiago de Cali, Corporación Universitaria Autónoma de Occidente, 2001. 62 p.

PAVIA, Juan Manuel. El discurso de lo urbano y el análisis de la cultura. Santiago de Cali, 2004. 14 p.

PAVIA, Juan Manuel. “La In- comunicación y otros textos del montón”. Santiago de Cali: Corporación universitaria Autónoma de Occidente, 2001. 151 p.

QUINTERO, Ángel. Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical. 2 ed. Madrid: Siglo XXI editores, 1998. 392 p.

RENDÓN URIBE, Omar. Medellín, lenguaje callejero y Tango. Medellín: Marín Vieco Ltda., 1995. 137 p.

ULLOA, Alejandro. La Salsa en Cali. Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. 619 p.

VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. Historia de Cali en el siglo XX. Santiago de Cali: Darío Henao Restrepo y Pacífico Abella Millán, 2001. 318 p.

VENTOS, Rubert. De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica. 2 ed. Barcelona: Península, 1982. 317 p.